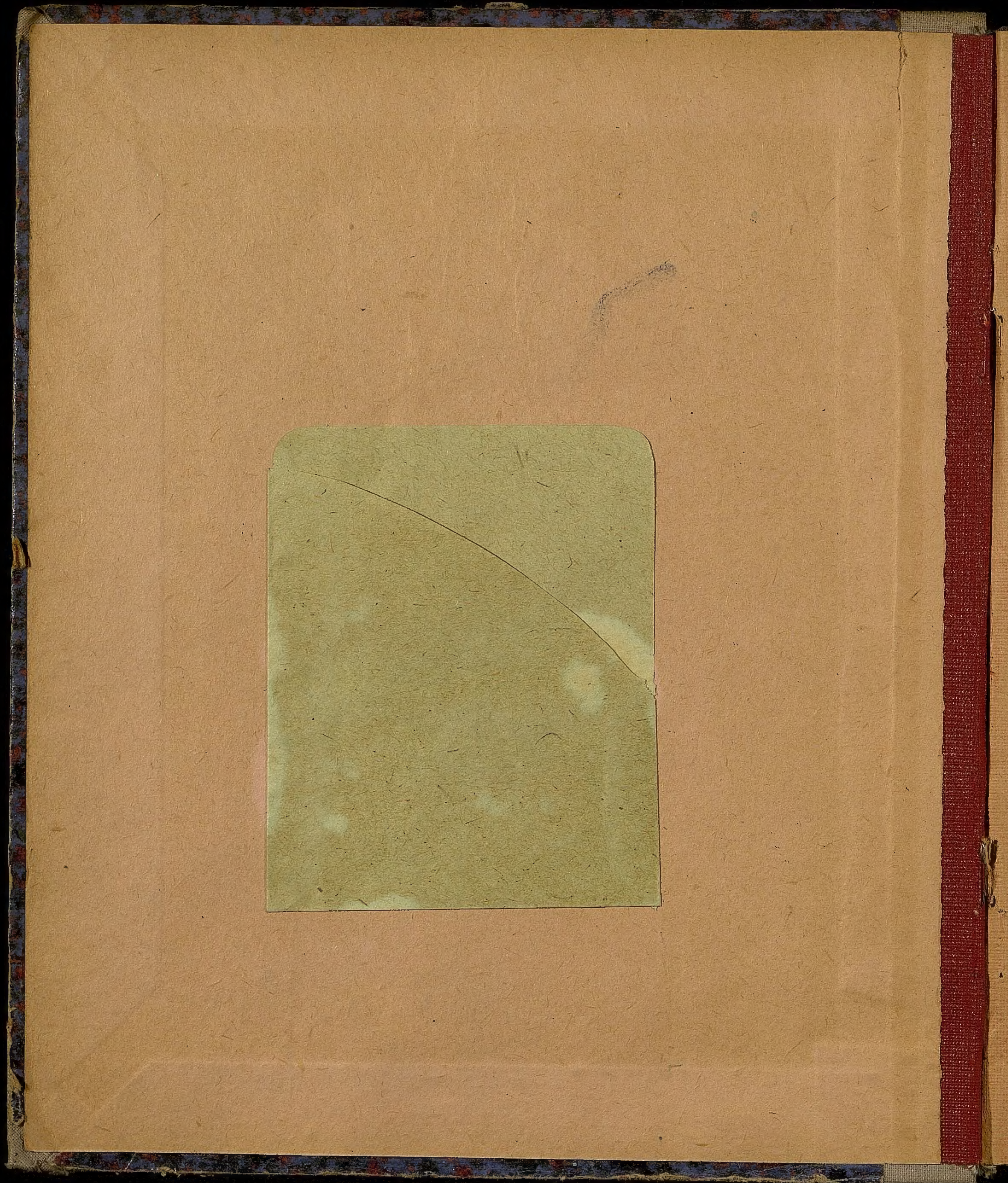
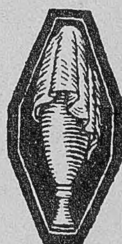


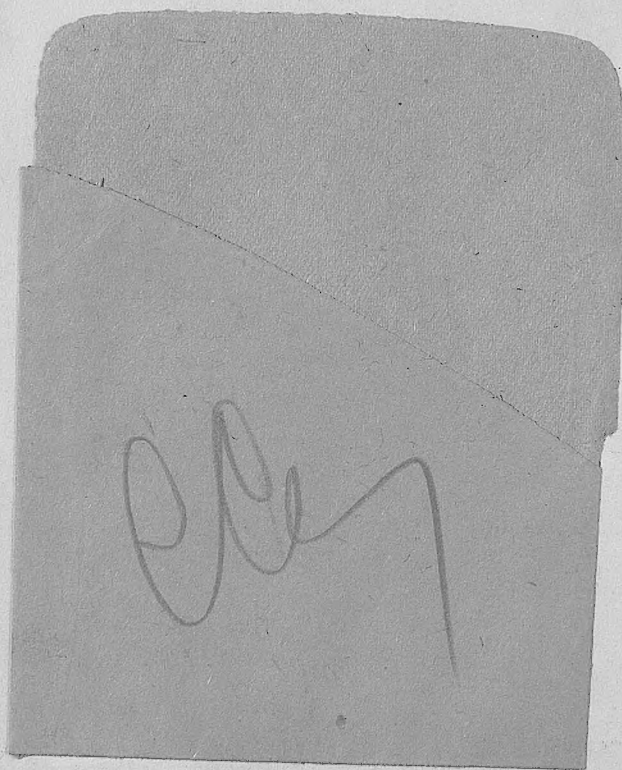


ПАМЯТИ

ВѢРЫ ФЕДОРОВНЫ КОММИССАРЖЕВСКОЙ

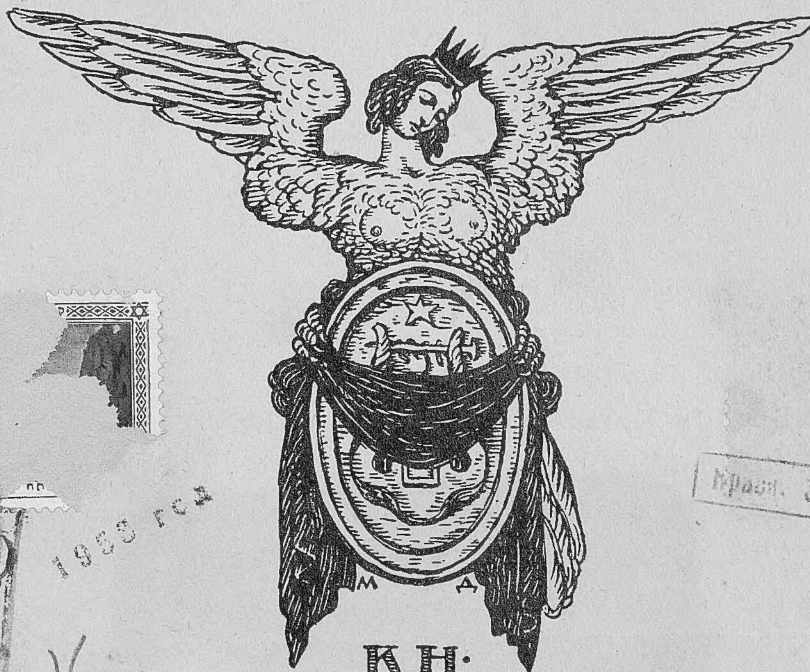






Тип. «Сиріусъ» Спб., Соляной пер. 7.

АЛКОНОСТЪ



КН.
I



ИЗДАНІЕ
ПЕРЕДВИЖНОГО ТЕАТРА
П. П. ГАЙДЕБУРОВА
и Н. Ф. СКАРСКОЙ

1911

ОГЛАВЛЕНІЕ:

ИЛЛЮСТРАЦІИ:

Похоронная процессія во дворѣ Николаевскаго вокзала.

В. Ѳ. Коммиссаржевская въ возрастѣ 3-хъ мѣсяцевъ.

» 3-хъ лѣтъ съ отцомъ.

» 13-ти лѣтъ съ матерью.

Портреты Вѣры Ѳедоровны: въ 1889, 1894, 1901, 1906, 1908 г.г.

Портреты Вѣры Ѳедоровны въ роляхъ: Рози (Бой бабочекъ), Ларисcы (Безприданница), Маргариты (Фаустъ), Нины (Чайка), Норы (Кукольный домъ) I и II акты, Магды (Родина), Беатрисы (Сестра Беатриса) I, II и III-й акты, Карено (У вратъ царства), Франчески (Франческа да Римини), Филинта (Королева Мая), Мирандолины (Хозяйка гостиницы).

Эскизы декорацій: Праматерь Грильпарцера, 4 картина V акта, работы А. Н. Бенуа. Саломея Оскара Уайльда, работы Н. К. Калмакова.

Эскизы костюмовъ Н. К. Калмакова для Саломеи Уайльда: Саломеи, Пажа, Ирода, Тигеллина и Палача.

Исполнены въ мастерской Н. И. Бутковской.

АВТОГРАФЫ В. Θ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Женщина всегда должна себя считать счастливой, когда ее любитъ тотъ, кого она любитъ.

1887 г.

Богъ тамъ

и отличается отъ насъ, что все прощаетъ, а въ особенности, кто страдаетъ, кто молится и за кого молятся другіе.

1888 г.



Похоронная процессія.

« ... Аріана любитъ восходить на высоту, гдѣ открываются широкіе горизонты, гдѣ смолкаютъ случайные шумы, — на высоту, съ которой равно малыми и ничтожными кажутся и надменные чертоги, и лачуги бѣдняковъ И отъ широкихъ далей, и отъ высокаго неба вѣетъ на Аріану очарованіе печали. И она сходитъ къ намъ, какъ высокое явленіе красоты, и очарованіе печали на ея лицѣ».

Такъ повѣствуетъ Сологубъ объ Аріанѣ, очарованіемъ печали преображавшей зло.

Многообразному и безграничному Искусству присуща власть многихъ прекрасныхъ и могущественныхъ очарованій. Но глубочайшее и мудрѣйшее изъ нихъ — очарованіе печали.

Три райскія птицы Искусства извѣстны были русской древности, три мудрыя райскія птицы: Гамаюнъ — птица вѣщая, Сиринъ — птица радости, и птица печали — райская птица Алконостъ.

Подъ сѣнію этого имени, древняго имени очарованія печали, собираемъ мы повѣствованія объ Искусствѣ, и эту первую собранную нами книгу благоговѣйно посвящаемъ Аріанѣ, восходившей на высоту, слышавшей тамъ райскія пѣсни Алконоста, и великимъ ихъ очарованіемъ преображавшей зло, — Вѣрѣ Өедоровнѣ Коммиссаржевской.

Издатели.

Не знаем ---------------------------

-------------------------- как мудрецы молятся а их молитва одна чистейшие и глубокие

1894 г.

„Собственная душевная красота возбуждаетъ прекрасное въ душѣ другого“

1900 г.

Накануне почти накануне осуществления своей мечты — открытия театра в Петербурге по це вторично — единицу Его.

1903 г.

а мне кажется что Вам мучительно что взаимность любви к себе дано только страдание.

1904 г.

Наши мысли не должны звучать — они говорят. И звучать — они чувствуют только всю теплоту видать ея красоту.

1905 г.

всегда казалось мне что в мірѣ не существует голоса который звучал бы богаче звука картине нарушение красоты тишины мира.

1908 г.

Температура 38,7 Алеша
Я больна
Болит голова и был в
[illegible] себе
[illegible]

1910 г. (послѣдняя записка въ ночь заболѣванія съ 26 на 27 января. «Чижомъ» В. Ѳ. называетъ здѣсь заболѣвшаго оспой артиста Подгорнаго).



1908 г.

ВОСХОДЯЩАЯ АЛЬДОНСА.

Хорошо быть простодушною Альдонсою: въ ея ограниченномъ кругу счастіе встрѣтитъ ее, ея визгливое пѣніе и ея неуклюжая пляска восхитятъ ея неприхотливыхъ односельчанъ, и такой же, какъ она, простодушный деревенскій юноша поведетъ ее къ вѣнцу.

Если она услышитъ, что смѣшной странствующій рыцарь именуетъ ее Дульцинеею, прекраснѣйшею изъ дамъ, то засмѣется она звонко, и забудетъ скоро забавную мечту.

Но если она ему повѣритъ, если сладкою мечтою отравитъ свое воображеніе,—и, повѣривши донъ-Кихоту, пойметъ, что очарованія высокой красоты скрыты подъ ея сельскимъ, грубымъ обличіемъ, — и, понявши это, зажжется страстною мечтою воистину стать утѣшеніемъ людей, красотою высокою и нѣжною, прославленною прекраснымъ мечтателемъ Дульцинеею,—какой передъ нею откроется тяжелый путь! Какъ будутъ преслѣдовать ее тѣ, отъ кого она ушла! И гдѣ же тѣ, кого она ищетъ? И какъ совлечь съ себя обличіе постылой Альдонсы?

Но, восходя, восходитъ, и пламенѣетъ высокимъ своимъ подвигомъ, и, быть можетъ, погибаетъ, не свершивъ великаго дѣла, не пройдя высокаго пути. Тогда приходятъ къ ней множества людей, изъ родного Села и изъ далекаго Града, и вѣнчаютъ цвѣтами почившую.

Такимъ путемъ, — путемъ восходящей Альдонсы, — представляется мнѣ тяжелый и блистательный путь знаменитой русской актрисы, Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской.

Мы знаемъ, что Вѣрѣ Өедоровнѣ Коммиссаржевской не удалось сдѣлать то, чего мы такъ хотѣли: создать въ Россіи новый театръ. Не удалось, — но тѣмъ не менѣе имя Коммиссаржевской для насъ особенно дорого, и память о ней сохранится чистою.

Есть неудачи, которыя чище и славнѣе самыхъ блистательныхъ побѣдъ,—и такова была неудача Коммиссаржевской.

Быть побѣдительницею — для нея ничего не стоило, какъ ничего не стоило Альдонсѣ очаровать Хозе или Хуана. Стоило ей только играть то, что она играла для провинціи, — и успѣхъ ея былъ бы неизмѣнно проченъ. Только мы, мечтающіе о новомъ театрѣ, потеряли бы свѣтлую мечту о невоплощенныхъ и, можетъ быть, несбыточныхъ формахъ театральнаго дѣйствія. Зато милое и привычное толпѣ искусство театра-зрѣлища, можетъ быть, не потеряло бы такъ рано блестящей актрисы.

Но вѣчная неудовлетворенность тѣмъ, что дано, тѣмъ, что достигнуто, устремляло ее дальше и дальше, къ тому, о чемъ мечтается, къ тому, чего еще нѣтъ, къ тому, чего никто изъ насъ еще не умѣетъ сдѣлать. Мы всѣ мечтаемъ о томъ, чего не можемъ сдѣлать.

Повелительнѣе, чѣмъ у многихъ другихъ, было это стремленіе къ тому, чего еще нѣтъ, у Вѣры Өедоровны Коммиссаржевской. Мы всѣ дѣлаемъ, что можемъ,—Коммиссаржевская умѣла ставить себѣ цѣли выше своихъ силъ, и искать жатвъ тамъ, гдѣ еще никто не сѣялъ. Въ этомъ благородномъ и высокомъ ея подвигѣ многія начинанія ея были, конечно, обречены на неудачу.

Театръ Коммиссаржевской представлялъ странное и плѣнительное зрѣлище героической борьбы за новыя формы сценическаго дѣйствія, борьбы, гдѣ такъ мало было союзниковъ и помощи, и такъ много враговъ и препятствій.

Такъ, нужна новая драма, — но что же играть? Театръ, который былъ, былъ таковъ, что живыя силы литературы, въ большей или меньшей степени, чуждались его, — и ставить приходилось преимущественно піесы, написанныя въ Западной Европѣ. Изъ русскихъ драмъ иныя, какъ, напримѣръ, трагедіи Валерія Брюсова и Иннокентія Анненскаго, устрашали почему-то и театръ Коммиссаржевской. Разрывъ между театромъ и литературою былъ такъ глубокъ, что даже ищущая новыхъ путей Коммиссаржевская все же не поставила ни Брюсовскую «Землю», ни «Лаодамію» Иннокентія Анненскаго, ни «Незнакомку» Александра Блока. Да и то, что ставилось, встрѣчалось неистовымъ гуломъ порицаній, запальчивыхъ и несправедливыхъ.

Не было драмъ, но не было и многаго другого. Оказалось наконецъ, что прежде театра надо основать школу, — прежде, чѣмъ дѣлать, надо учиться и учить.

Но учить и учиться уже было поздно. Грубая жизнь напала на милую мечтательницу, и увлекла ее на погибельный путь, на путь къ смерти.

Но что же! Когда умираетъ человѣкъ, еще не все умираетъ. Безсмертно многое, и безсмертнѣе всего мечта.

Жила была Альдонса, и была довольна своею долею. Но пришелъ мечтатель, и прославилъ Дульцинею. Прошли многія поколѣнія, — и вотъ Альдонса говоритъ:

— Прекраснѣйшая изъ дамъ, Дульцинея Тобозская, это — я, которую зовутъ въ деревнѣ Альдонсою. Меня прославилъ знаменитый въ вѣкахъ рыцарь, — и я хочу оправдать его безумный восторгъ и стать воистину прекраснѣйшею изъ дамъ.

И мечтаетъ Альдонса, и стремится къ воплощенію высокой мечты, — и такъ мечтаетъ, и такъ стремится, и такъ высокою мечтою всю свою испепеляетъ душу, что умираетъ. Бѣдная мечтательница, Альдонса!

А мы склоняемся у ея могилы, и не стыдимся по-дѣтски плакать о ней, объ ея высокой мечтѣ, объ ея несказанной печали, о безнадежномъ подвигѣ ея жизни. И говоримъ:

— Наслѣдники твоей мечты, преемники твоей печали, утѣшимъ, утѣшимъ твою свѣтлую тѣнь, — и то, что было твоимъ подвигомъ, сдѣлаемъ дѣломъ своей жизни.

Ѳедоръ Сологубъ.

ВОСПОМИНАНІЯ МАТЕРИ.

27-го октября 1864 г. родилась дочь моя, Вѣра. Она была такъ миніатюрна, что докторъ Ипполитъ Михайловичъ Тарновскій, который присутствовалъ при родахъ, говорилъ, что первый разъ встрѣчаетъ въ своей практикѣ такъ хорошо сложеннаго ребенка, при такой удивительной миніатюрности, и прозвалъ ее «куклой». Вѣра была подвижной, очень здоровой и выросла не подвергаясь никакимъ болѣзнямъ. Ей было три мѣсяца, когда она отличала отца своего отъ другихъ; стоило ему войти, какъ Вѣра вся встрепенется и, громко смѣясь, протягиваетъ ему ручонки. Это обожаніе было взаимно, продолжаясь до самой смерти Федора Петровича. — Въ концѣ мая 66-го г. мы поѣхали съ Вѣрой за границу, въ Эмсъ, гдѣ я должна была пройти курсъ леченія. Когда мы проѣзжали Германію, на каждой станціи нѣмочки предлагали свѣжей воды и кричали «Frisches Wasser».! — Эта фраза, какъ музыкальный мотивъ, запала въ слухъ нашей дѣвочки, такъ что при остановкахъ, когда кондукторъ выкрикивалъ названія станцій, прибавляя «fünf minuten!», — она торопилась кричать въ окошко «frisches Wasser!» — «frisches Wasser!». По пріѣздѣ въ Эмсъ, уже подъ вечеръ, мы не успѣли еще выпить чай, какъ подъ нашими окнами музыканты намъ задали серенаду: это страшно понравилось Вѣрѣ, она начала танцовать, хлопать въ ладоши, такъ что няня съ трудомъ увела ее спать, убѣждая, что музыканты завтра опять придутъ. Вѣра рѣшила вознаградить ихъ за серенаду: для этого она ежедневно рано утромъ наскоро выпивала молоко и торопила няню идти къ верандѣ въ курортъ, гдѣ игралъ оркестръ; музыканты приходили послѣ нея, и она, стоя у лѣсенки, давала каждому изъ нихъ по цвѣтку. Пока они играли, Вѣра все время тан-

какъ услыхала около себя хриплый голосъ полковника, по командѣ котораго отрядъ Баварцевъ двинулся впередъ, сшибая всѣхъ съ ногъ, такъ что я очутилась между ними, и мужъ съ трудомъ освободилъ меня, затѣмъ полковникъ скомандовалъ вторично и грянулъ залпъ Баварцевъ по направленію прусскаго войска; меня объялъ ужасъ, что няня съ Вѣрой могутъ быть близко; я побѣжала имъ на встрѣчу и вернула ихъ домой. Между тѣмъ началась перестрѣлка, въ нашемъ саду свистѣли пули, пробивали въ домѣ ставни, разбивались стекла. Единственное безопасное мѣсто былъ погребъ, куда и спустились докторъ съ женой, Федоръ Петровичъ, я и няня съ Вѣрой. Зная впечатлительность ребенка и видя, что пальба начала влiять на нее — она инстинктивно стала серьезна — я очень волновалась; къ счастью няня тотчасъ же сообразила, что надо, во что бы то ни стало, укачать ребенка и, несмотря на страхъ, который сама ощущала, начала говорить сказки и тихо укачивать Вѣру. Она заснула и не слыхала самаго ужаса, грохота пальбы, разбитыхъ стеколъ оконъ и ободряющаго крика несчастныхъ Баварцевъ, отрядъ за отрядомъ шедшихъ на вѣрную смерть. Послѣ 6 ч. пребыванія въ погребѣ мы услыхали оглушительное нѣмецкое «ура» — и Пруссаки-побѣдители ворвались въ Киссингенъ. Не прошло и 5-ти минутъ, какъ начали прикладами стучать въ дверь нашего дома; такъ какъ мой мужъ не зналъ нѣмецкаго языка, я просила хозяина подняться скорѣй и объяснить, что онъ докторъ, а мы русскіе пріѣзжіе, но онъ оказался такимъ трусомъ, что спрятался за бочку съ виномъ и наотрѣзъ отказался исполнить мою просьбу. Мы всѣ пришли въ ужасъ, не исключая и его жены, т. к. онъ этимъ подвергалъ всѣхъ опасности: насъ могли принять за дезертировъ, перестрѣлять. Между тѣмъ надъ нами послышался страшный трескъ, — паденіе двери, топотъ солдатъ, выстрѣлы. Мой мужъ выбѣжалъ изъ погреба съ паспортомъ въ рукахъ, и, за невозможностью объясниться, протягивалъ имъ его. Въ это время снова раздались выстрѣлы. Вѣра проснулась, я взяла ее на руки и выбѣжала на верхъ; меня окружили Пруссаки; я умоляла ихъ сказать, гдѣ мой мужъ, такъ какъ здѣсь его уже не было. Солдаты начали успокаивать меня, гладя по плечамъ; сказали, что двое ихъ товарищей повели его на верхъ, чтобы онъ доказалъ имъ, что онъ не дезертиръ, показавъ имъ комнаты, которыя мы занимали. Видя, что солдаты меня ласкаютъ, Вѣра протянула къ нимъ ручки и, съ веселой улыбкой, перешла отъ меня на руки къ солдату, который былъ весь въ пыли и забрызганъ кровью; солдатъ пришелъ въ такой восторгъ, что сказалъ мнѣ: «и вы могли чего нибудь бояться, имѣя такого ангела возлѣ себя!». Мужъ

мой спустился и былъ пріятно пораженъ, видя, какъ солдаты отнеслись къ намъ. Вѣра, увидя отца, конечно вся встрепенулась и потянулась къ нему, что окончательно убѣдило Пруссаковъ въ справедливости нашихъ показаній. Побѣдители просили насъ дать имъ хотя сколько нибудь вина, такъ какъ они выбились изъ силъ и еле держались на ногахъ; я вспомнила о бочкѣ съ виномъ въ погребѣ и направила ихъ туда. Вскорѣ мы услышали голосъ нашего хозяина, котораго солдаты вытолкнули на верхъ, упрекая, что онъ насъ, иностранцевъ, пустилъ объясняться съ ними, а самъ, какъ трусъ, прятался въ погребѣ. Когда они удалились, мы почувствовали полный упадокъ силъ отъ всего, что пришлось вынести. «Мама, пойдемъ кормить лебедей», услыхала я возлѣ себя дорогой мнѣ голосокъ; я позвала няню, прося ее переодѣть ребенка (такъ какъ ея платьице было запачкано кровью) и придти съ ней въ паркъ, гдѣ я хотѣла ихъ ждать, но, пройдя нѣсколько шаговъ, я наткнулась на обезображенный трупъ солдата, дальше еще и еще, все кровь, тѣла, руки, ноги... Я въ ужасѣ вернулась домой и, чтобы удержать Вѣру, солгала ей (чего никогда не дѣлала), что лебеди улетѣли. Это ее такъ огорчило, что, если бы не приходъ отца, утѣшить ее было бы очень трудно.

По наведеннымъ справкамъ оказалось, что мнѣ надо идти къ корпусному командиру, Фалькенштейну, для полученія отъ него пропуска на выѣздъ изъ Киссингена. На другой день я отправилась; онъ сейчасъ же вышелъ ко мнѣ (очень симпатичный старикъ съ бѣлыми, какъ лунь, волосами), ласково протянулъ мнѣ руку и сказалъ: «я не виноватъ, что больные перенесли столько тяжелыхъ часовъ; Киссингенцы должны вѣчно имъ быть благодарны: если бы не мысль о нихъ, я бы бомбардировалъ ихъ мѣстечко и пошелъ дальше, такъ какъ Баварцевъ было 3.000, а я веду 30.000-ный корпусъ и терять войско мнѣ не разсчетъ». Онъ усадилъ меня, просилъ подождать немного и приказалъ адъютанту распорядиться въ канцеляріи на счетъ пропуска; сказалъ мнѣ, что три дня они пробудутъ въ Киссингенѣ, чтобы набрать провіанту и, когда двинутся въ Франкфуртъ, мы должны выждать 5 дней, и тогда только ѣхать въ противуположную сторону, такъ какъ «если наше дѣло будетъ не удачно, сказалъ онъ, мы вернемся сюда и вы опять столкнетесь съ нами». Прощаясь, старикъ ласково сказалъ: «уповайте на Бога и все будетъ такъ, какъ вы хотите».

Выжидая назначенный срокъ, мой мужъ ходилъ по вечерамъ выискивать Киссингенца, который бы согласился вывезти насъ; но всѣ ворота были заперты, жители словно вымерли. Можно было чувствовать себя въ мертвомъ

городѣ, если бы не наша дѣвочка, которая цѣлые дни что нибудь разсказывала, разспрашивала и принимала большое участіе въ укладкѣ, мѣшая, конечно, нянѣ и мнѣ и повторяя: «ѣдемъ, ѣдемъ...» Когда Пруссаки заняли Киссингенъ, трудно было питаться: они караулили пекарни и сваливали горячій хлѣбъ въ фуры; съ мясомъ, крупой и мукой дѣлали то же самое. Мы платили по гульдену за фунтъ чернаго хлѣба (недопеченаго) и ѣли его, запивая чаемъ, а Вѣрочкѣ ночью, съ большимъ трудомъ, удавалось молочницѣ передавать въ окно кувшинъ молока, на которомъ ей няня варила кашу; чай она пила съ кусочками черствой булки, собранной ею же для лебедей, и всякій разъ огорчала няню, не доѣдая всего, чтобы накормить ихъ. Мужъ продолжалъ ходить по вечерамъ и ночамъ — выискивать возницу; наконецъ, черезъ три дня по уходѣ прусскаго войска, одинъ замѣтилъ его усердные поиски, ввелъ его въ свой домъ и шепотомъ заявилъ, что вывезетъ насъ, но не иначе какъ ночью, до какого-то города (забыла названіе, восемь съ чѣмъ то миль отъ Киссингена) гдѣ можно сѣсть на желѣзную дорогу, и просилъ за это 60 гульденовъ. Экипажъ былъ 4-хъ мѣстный, — мужъ согласился не колеблясь, такъ что будущую ночь мы рѣшили ѣхать; но чтобы Вѣра не знала объ этомъ и не объявляла громогласно: «ѣдемъ, ѣдемъ»..., — отецъ ей сказалъ, что лошадей нѣтъ, всѣ убѣжали; какъ поймаютъ, такъ уѣдемъ тотчасъ же. «Что же это, лебеди улетѣли, лошадки убѣжали, ѣсть нечего... зачѣмъ мы сюда пріѣхали?» — говорила она. Мы рѣшили ѣхать въ Швейцарію. Когда настала желанная ночь бѣгства, Вѣра съ вечера была особенно говорлива и весела. Говорила она ясно, не коверкая словъ, какъ большая часть дѣтей, когда они начинаютъ говорить. Буква л никогда не замѣняла у нея букву р, она сразу выговаривала ясно и твердо. Вѣра запоминала все, что ей разсказывали, такъ что, если повторяли разсказъ и что нибудь измѣняли, она поправляла разсказчика. На этотъ разъ она усадила насъ на диванъ, сама пріютилась между нами и сказала отцу, какъ ей говорила няня: «ну, дѣточка, какую я тебѣ сказку разскажу!.. А ты закрой глазки и засни». Отецъ закрылъ глаза; начался лепетъ про «красную шапочку», и поглядываніе на отца по временамъ; «ты, папа, спи скорѣй, а то скоро вставать». Но въ скоромъ времени кудрявая головка съ золотистыми волосами склонилась ко мнѣ на плечо, слова: «шапочку съѣли... красненькую»... не ясно были произнесены раза 2 — 3, и Вѣрушка спала сладкимъ сномъ.

Въ два часа ночи, въ темень, безъ фонарей, пришли взять наши вещи, и мы пошли за ними. По извѣстному имъ сигналу открыли ворота, насъ

впустили и опять заперли. Во дворѣ стоялъ экипажъ; какъ только мы сѣли, открыли ворота, и мы быстро выѣхали оттуда.

Рано утромъ пріѣхали въ городъ, въ гостиницу средняго сорта, оттуда на вокзалъ, гдѣ вынуждены были взять мѣсто въ III классѣ за неимѣніемъ другихъ; цѣлый день мы ѣхали и оставалось часовъ 7 — 8 ѣзды до границы Швейцаріи, когда среди ночи насъ просили очистить вагонъ, такъ какъ поѣздъ нуженъ былъ для перевозки прусскаго войска. Несчастная Вѣра, которую пришлось будить въ эти сутки третій разъ, начала выражать свое недовольство; станція, гдѣ насъ высадили, оказалась безъ буфета, такъ что и подкрѣпить свои силы было нечѣмъ. Чтобы найти возможность уложить Вѣру, я пошла къ женѣ начальника станціи; она оказалась очень сердечной, милой женщиной и предложила свою кровать. Оставя дѣтку на попеченіе няни, я пошла утѣшать своего мужа, который, сидя на ступенькахъ платформы, страшно негодовалъ и ругался по русски съ солдатами, которые, не понимая его, очень любезно изъявляли свое сожалѣніе, что невольно побезпокоили насъ ночью. По пріѣздѣ въ Швейцарію мы вздохнули свободно, наняли въ Бенингенѣ близъ Интерлакена домикъ-особнякъ на горѣ; наши хозяева ужасно полюбили Вѣру, которая очень много съ ними разговаривала — конечно по-русски и только слыша, какъ я говорила ежедневно хозяйкѣ: «bonjour, madame!» она запомнила и тоже привѣтствовала: «бонжуръ манямъ». — Когда Вѣрѣ минуло 6 лѣтъ, мы пригласили къ ней барышню, Евгенію Адольфовну Леманъ, которая съ любовью занималась съ нею; играя въ лото, Вѣра выучилась читать и такъ скоро и хорошо, что черезъ годъ, когда мужъ мой сломалъ себѣ ключицу, падая во время спектакля «Фра Діаволо», и долженъ былъ вылежать, не шевелясь, двѣ недѣли, Вѣра читала ему въ слухъ не хуже взрослаго человѣка. Авторитетъ Вѣры среди сестеръ царилъ во всей силѣ и взаимная дружба и любовь была рѣдкая. Часто Вѣра разсаживала ихъ, какъ въ партерѣ театра, и устраивала спектакль, сюжетъ состоялъ большей частью въ томъ, что старая дѣва, воображая себя интересной, кокетничала съ молодежью, которая поднимала ее на смѣхъ. Роли всѣхъ лицъ исполняла Вѣра одна, очень талантливо и комично, такъ что въ комнатѣ все время слышался смѣхъ и просьба дѣтей о повтореніи. Десяти лѣтъ спектакли ея были серьезнѣй, такъ какъ въ нихъ входила музыкальная часть: сцены изъ оперъ, гдѣ участвовалъ отецъ. Его роль она брала на себя, а сестрѣ своей Надѣ предоставляла роль партнера, дѣлая ей вполнѣ правильныя указанія. Въ этотъ же годъ, осенью, Вѣру помѣстили въ пансіонъ княгини Оболенской. Какъ всѣ способныя дѣти,

моя дѣвочка была лѣнива, и всякое серьезное отношеніе къ дѣлу ей было не по душѣ, а потому поступленіе къ Оболенской не нравилось ей. Она очень любила свою Женичку (какъ мы всѣ называли и продолжаемъ звать Евгенію Адольфовну) и находила, что заниматься можно только съ нею.

Въ 1875 г. въ семьѣ нашей произошла перемѣна — умеръ мой отецъ. Черезъ годъ я пріобрѣла маленькое имѣніе, близъ Вильно, и покинула совсѣмъ Петербургъ, такъ какъ мужу оставался одинъ сезонъ до окончанія контракта на Императорской сценѣ, и онъ рѣшилъ не возобновлять его. Вѣру и Надю я помѣстила въ Виленскій институтъ приходящими, такъ что зиму жила въ Вильно, а лѣтомъ въ имѣніи, гдѣ въ 1877 году скончался мой сынъ Гриша — общій нашъ любимецъ; это сильно повліяло на Вѣру и всѣхъ дѣтей. Такъ какъ Женичкѣ надо было покинуть насъ по семейнымъ дѣламъ, мы пригласили одну барышню, которая была полной противоположностью Женичкѣ; до насъ она никогда не жила при дѣтяхъ. Очень добрая, хорошая дѣвушка, желанія угодить было много, но умѣнія мало. Вѣра ей очень не симпатизировала, и мнѣ часто приходилось удерживать ее отъ рѣзкаго обращенія съ нею, при чемъ она говорила мнѣ: «Терпѣть не могу кривлякъ». Должна прибавить, что она была хорошей піанисткой, такъ что мой мужъ часто пѣлъ подъ ея аккомпаниментъ и просто заставлялъ ее играть. Ясно было, что Вѣра ревновала отца. Такія отношенія между наставницей и ученицей не могли долго продолжаться, а потому черезъ 1½ года мы съ ней разстались. Настала послѣдняя зима контракта Федора Петровича, и онъ просилъ отпустить къ нему Вѣру, такъ какъ ему будетъ слишкомъ тяжело, разставаясь со сценой, не имѣть близкаго человѣка возлѣ себя. Я согласилась исполнить его просьбу, такъ такъ сама быть возлѣ него не могла, а тащить всю семью съ мѣста на мѣсяцъ — было немыслимо. Великимъ постомъ Вѣра вернулась ко мнѣ, она привезла письмо отъ отца; онъ писалъ, что убитъ горемъ, но вынужденъ разстаться на всегда съ семьей, что уѣзжаетъ за границу, благословляетъ меня съ дѣтьми и проситъ молиться о немъ; черезъ 10-ть дней получила второе письмо, гдѣ мнѣ все стало ясно и невыразимо больно. Возлѣ меня были мои три дѣвочки, я слегла; что со мной было, не помню... Когда я пришла въ себя, узнала, что Вѣра, видя, что со мной не хорошо, велѣла заложить экипажъ, усадила Ольгу возлѣ моей кровати, наказавъ строго не шумѣть, сама съ Надей поѣхала на станцію и по ж. д. въ Вильно за докторомъ; двое отказались ѣхать за городъ, какъ она имъ ни толковала, что отъ станціи до имѣнія ¼ часа ѣзды, а по ж. д. полъ-часа, такъ что на все пойдетъ пол-

тора часа; третій докторъ началъ тоже отказываться, но Вѣра рѣшительно заявила: «поймите, что мама больна, я безъ васъ не поѣду (это мнѣ передалъ самъ докторъ); скажите, съ какимъ поѣздомъ вы можете ѣхать: я возьму вамъ билетъ и буду ждать васъ на вокзалѣ». Докторъ велѣлъ класть ледъ на голову, что то прописалъ и такъ былъ тронутъ поступкомъ Вѣры, что самъ заказалъ лѣкарство и выслалъ его на станцію. Черезъ недѣлю я встала и вскорѣ получила письмо отъ Федора Петровича, полное упрека, что я настроила Вѣру противъ него — иначе она не могла бы отвѣтить на его письмо такъ, какъ отвѣтила. Я спросила Вѣру, когда и что она писала отцу; она мнѣ призналась, что получила отъ него письмо во время моей болѣзни съ просьбой пріѣхать жить съ нимъ, предупреждая, что если она согласна, то должна отказаться видаться со мной, пока не будетъ сама самостоятельнымъ человѣкомъ. «Я отвѣтила ему, сказала Вѣра, что никогда не оставлю тебя, что довольно того, что онъ насъ всѣхъ бросилъ»... и при этомъ она залилась слезами и обняла меня. Я воспользовалась случаемъ, чтобы сказать всѣмъ дѣтямъ, что судить поступки отца и мои они еще молоды и что ихъ любовь къ нему должна сохраниться въ той же силѣ, пока они сами будутъ людьми и съумѣютъ отличить хорошее отъ дурного.

Братъ Федора Петровича (отъ 2-го брака его матери), Павелъ Петровичъ Колобановичъ, принялъ въ насъ большое участіе. Занимая мѣсто главнаго доктора «Свято-Троицкой Общины Сестеръ Милосердія», находящейся подъ покровительствомъ Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, онъ обратился къ ней съ просьбой принять пенсіонеркой племянницу его, Надежду Коммиссаржевскую, въ Елизаветинскій Институтъ, — ее приняли, а Вѣра поступила въ Рождественскую Гимназію. Я вынуждена была продать свое имѣніе и пріѣхать въ Петербургъ. 17-ти лѣтъ Вѣра вышла изъ Гимназіи, т. к. сдѣлалась невѣстой, но по просьбѣ Федора Петровича, которому наклеветали на жениха, свадьба разошлась. У старшаго брата моего, Дмитрія Николаевича Шульгина, устраивались спектакли подъ руководствомъ меньшаго брата, «Дяди Коли», котораго дѣти очень любили съ дѣтства. Вотъ въ этихъ спектакляхъ я почувствовала, что у Вѣры выдающійся драматическій талантъ, но не сказала ей ни слова. Играла она въ незатѣйливой вещицѣ: «Вспышка у домашняго очага», съ очень слабымъ партнеромъ, но сыграла съ такимъ подъемомъ, энергіей и мимикой, что присутствующихъ поставила въ тупикъ. Ставили и живыя картины, гдѣ выраженіе ея лица, пластичность, грація, приводили всѣхъ въ восторгъ. Изъ бо-

язни, чтобы дѣвушкѣ всѣ эти похвалы и восторги не вскружили голову (она была такъ впечатлительна), я внушала ей, что весь этотъ людъ такъ не избалованъ, что всѣмъ восхищается. 19-ти лѣтъ Вѣра вышла замужъ и, къ сожалѣнію, очень неудачно, такъ что 22-хъ лѣтъ вынуждена была подать прошеніе о разводѣ. Это, конечно, на нее, какъ на дѣвушку, вѣрующую въ человѣчество, свѣтлую, не имѣющую понятія о злѣ, сдѣлало большое впечатлѣніе. Черезъ годъ послѣ замужества Вѣры, дядя Павелъ Петровичъ скончался скоропостижно; кромѣ горя потери такого чуднаго, любимаго человѣка, я съ дѣвочками осталась почти безъ средствъ, такъ какъ то, что Федоръ Петровичъ присылалъ для дѣтей (75 р.) не могло хватать на жизнь; я получала отъ моего брата 30 р. въ мѣсяцъ, такъ что жить въ Петербургѣ съ дочерьми было очень тяжело. Отъ продажи имѣнія остатковъ не оказалось за уплатой долговъ. Вотъ когда я могла отличить истинныхъ друзей отъ поддѣльныхъ. Вѣра, потрясенная всѣмъ тѣмъ, что случилось, начала сильно нервничать, такъ что доктора посовѣтовали найти ей спеціальное занятіе. Вспомнивъ о ея сценическомъ дарованіи, я предложила ей съѣздить къ В. Н. Давыдову поговорить, — эта мысль ее воскресила и оживила настолько, что она начала торопить меня побывать у Давыдова, который не отказался заняться съ нею и назначилъ за уроки ей, какъ дочери артиста, половину того, что бралъ съ другихъ ученицъ. У меня сердце сжалось при мысли, что этихъ денегъ у меня нѣтъ и достать не у кого. Сказать объ этомъ Вѣрѣ я не рѣшалась, потому что она совсѣмъ упала бы духомъ, тѣмъ болѣе, что у нея уже было два урока съ Давыдовымъ. Наконецъ, я рѣшилась высказать все откровенно одному нашему хорошему знакомому, который тотчасъ предложилъ заимообразно 1000 руб. на сценическое образованіе Вѣры. Вмѣстѣ съ тѣмъ докторъ заявилъ, что Вѣрѣ непремѣнно надо провести лѣто на югѣ, для полнаго подкрѣпленія нервовъ. Опять мнѣ пришлось поломать голову надъ этимъ, но Богъ и на этотъ разъ не оставилъ насъ безъ помощи въ лицѣ друзей нашихъ, у которыхъ былъ хуторъ близъ Славянска, и они пригласили насъ къ себѣ на все лѣто. Занятія Вѣры съ Давыдовымъ продолжались, и на лѣто онъ назначилъ ей самостоятельную работу. Благодаря любви къ Вѣрѣ и вниманію дорогихъ друзей нашихъ, она совсѣмъ окрѣпла и поправилась. Среди сезона она была очень огорчена заявленіемъ В. Н. Давыдова, что за недостаткомъ времени онъ продолжать съ ней занятія не можетъ, и совѣтовалъ ей поступить въ театральную школу, на что она не согласилась. Одновременно Федоръ Петровичъ (онъ жилъ въ Москвѣ) писалъ, что открываетъ

школу пѣнія, и умоляетъ дѣтей пріѣхать пожить съ нимъ, такъ какъ, не видя ихъ, невыносимо тоскуетъ; они не соглашались на это, не желая меня оставлять одну, но я уговорила ихъ исполнить просьбу отца, а сама поѣхала къ моему брату, «дядѣ Колѣ», въ Тверскую губернію...

Живя у отца, Вѣра не только помогала ему, какъ очень музыкальный человѣкъ, но и сама занялась съ нимъ серьезно пѣніемъ.

Въ 1891 году, когда Вѣра закончила свое музыкальное образованіе, Θедоръ Петровичъ повезъ всѣхъ своихъ учениковъ по Россіи; они пѣли отрывки изъ оперъ, Вѣра участвовала въ «Фаустѣ» (Зибель) и въ «Евгеніи Онѣгинѣ» (няня). По окончаніи поѣздки, Θедоръ Петровичъ уѣхалъ за границу, а дочери вернулись въ Москву. Вѣра выслала мнѣ деньги, чтобы я пріѣхала къ нимъ. И вотъ, по пріѣздѣ моемъ въ Москву, мы говорили съ Вѣрой о драматическомъ искусствѣ и рѣшили, относительно ея поступленія въ драму, написать Кисилевскому, прося его совѣта. Θедоръ Петровичъ мечталъ о поступленіи Вѣры въ оперу, но говорилъ, что для этого ей необходимо пожить въ Парижѣ, годъ заняться съ Арто, для чего нужно было имѣть 1200 р. Я обратилась къ одной старой знакомой (очень богатой), знавшей Вѣру съ дѣтства, но получила отказъ, на томъ основаніи, что Вѣра, по ея мнѣнію, не такой человѣкъ, который, что-либо предпринявъ, выполнитъ — «слишкомъ лѣнива». Пришла она къ такому выводу только потому, что Вѣра въ дѣтствѣ не любила готовить уроки, а не любила этого моя дѣвочка вотъ почему: она, передъ уходомъ въ гимназію, просыпалась рано, одинъ разъ прочитывала всѣ заданные уроки, рѣшала задачи и великолѣпно отвѣчала учителямъ, — у нея память была поразительная. Итакъ, мы съ Вѣрой рѣшили позабыть о желаніи отца и обратиться къ Киселевскому. Вѣра еще раньше обѣщала Киселевскому, если когда-нибудь рѣшитъ идти въ драму, написать ему объ этомъ. Дядя Коля звалъ моихъ дѣтей къ себѣ на лѣто, такъ что я вернулась къ нему, а въ скоромъ времени и они туда пріѣхали. Вѣра послала письмо Киселевскому изъ Москвы и ждала его отвѣта въ имѣніи. Между Вѣрой и «дядей Колей» существовало влеченіе, родъ недуга — оба они, въ остроуміи и разныхъ продѣлкахъ, старались перещеголять одинъ другого, такъ что съ утра до поздней ночи нашъ домикъ оглашался смѣхомъ, — да, жилось намъ очень весело и уютно; была терасса — вся въ цвѣтахъ, на ней повѣшенъ гамакъ. По вечерамъ Вѣра пѣла съ Ольгой цыганскія пѣсни подъ аккомпаниментъ гитары. Мы цѣлыми днями просиживали на этой терассѣ и не замѣчали, какъ время летѣло. Всѣхъ продѣлокъ дяди Коли съ Вѣрой немыслимо описывать, но,

чтобы дать о нихъ понятіе, опишу одну. Къ этому времени, т. е. въ 93 г. дядя Коля, лишенный возможности, по болѣзни, заниматься сельскимъ хозяйствомъ, вынужденъ былъ продать свое имѣніе; купилъ Непокайчицкій, который держалъ управляющаго-нѣмца, у котораго семья была очень любопытна, такъ какъ имѣла привычку все высматривать и разспрашивать; и вотъ, въ виду этого, однажды вечеромъ, часовъ въ десять, Вѣра просила дядю лечь спать, насъ и прислугу удалиться по своимъ комнатамъ и погасить огни, якобы на сонъ грядущій, а сама переодѣлась въ дядинъ костюмъ, дорожную шапку и макинтошъ, обошла черезъ садъ къ парадному крыльцу и начала стучать. Предупрежденная прислуга прибѣжала со свѣчкой и впустила ее. Моментально видно было, какъ во флигелѣ управляющаго засуетились и подбѣгали къ окнамъ; — этого только Вѣра и ждала, — вошла къ дядѣ, просила его встать, обнимала его, жестикулировала руками — и все это противъ окна, въ которое все отъ управляющаго видно; тутъ и мы вошли, и Вѣра очень почтительно поцѣловала намъ руки. Подали самоваръ, мы всѣ усѣлись пить чай, и Вѣра, покуривая папиросу, отпивала изъ стакана. Одновременно, по просьбѣ Вѣры, прислуга часто бѣгала на ледникъ и носила въ домъ съѣстные припасы. Глядя на Вѣру, я подумала: «не только она сама, но и вся семья, словно на сценѣ, заиграла подъ ея руководствомъ». Жена управляющаго не выдержала и подбѣжала къ леднику спросить прислугу, кто пріѣхалъ, и та въ торопяхъ отвѣтила, что это женихъ Ольги Ѳедоровны, который ѣдетъ въ Сибирь осматривать свои золотые пріиски и зная, что барышня гоститъ у дяди близъ Вышняго Волочка, заѣхалъ повидаться съ ней. Къ нашему домику прилегалъ большой садъ, и Вѣра, взявъ Ольгу подъ руку, пошла съ ней по саду; это прослѣдила семья управляющаго и старалась идти имъ на встрѣчу, но Вѣра такъ ловко и во время сворачивала въ другую сторону, что встрѣча не удалась. На вопросъ, будетъ ли долго гостить женихъ Ольги Ѳедоровны, прислуга отвѣтила, что онъ уже уѣхалъ, такъ какъ свободнаго времени не имѣетъ. На другой день, при встрѣчѣ съ женой управляющаго, Вѣра пресерьезно разсказала ей, какъ мы наканунѣ испугались, услыхавъ стукъ такъ поздно вечеромъ, гость же, желая сдѣлать сюрпризъ сестрѣ, не предупредилъ о своемъ пріѣздѣ.

Въ одно прекрасное утро я проснулась подъ шумъ восторженныхъ восклицаній, и Вѣра, вся сіяющая, влетѣла ко мнѣ въ комнату. «Киселевскій вызываетъ меня въ Москву, гдѣ я должна сыграть въ лѣтнемъ театрѣ, такъ какъ Синельниковъ (антрепренеръ Новочеркасскаго театра) просилъ присмотрѣть

ingenue для своей антрепризы». Въ этотъ же день, съ вечернимъ поѣздомъ, Вѣра выѣхала изъ Волочка въ Москву на очень скудныя средства, въ третьемъ классѣ; мы всѣ страдали безденежьемъ, а потому съ міру по ниткѣ... собрали и вручили ей на поѣздку. По пріѣздѣ въ Москву, Вѣра остановилась въ пустой квартирѣ Варвары Ильиничны Гучковой, съ которой была очень дружна (Варвара Ильинична была на дачѣ, о пріѣздѣ Вѣры въ Москву и о ея планахъ понятія не имѣла). Черезъ четыре дня послѣ отъѣзда Вѣры, я получила отъ нея письмо, съ подробнымъ описаніемъ ея встрѣчи съ Киселевскимъ и пребываніи въ Москвѣ. Оно до того было интересно написано, полно жизни, надежды, восторга, стремленія къ дѣлу и энергіи, что я его сохранила, какъ святыню. Когда минуло пятнадцать лѣтъ ея театральной дѣятельности, я поднесла ей его въ маленькомъ портфелѣ съ обозначеніемъ годовъ. Послѣ же ея смерти я просила вернуть мнѣ это письмо, но мнѣ отвѣтили, что его нигдѣ нѣтъ, что нашелся портфель пустой. Еслибъ существовало это письмо, я могла бы цѣликомъ приложить его къ моимъ воспоминаніямъ, теперь же постараюсь передать, хотя приблизительно, содержаніе его. По пріѣздѣ въ квартиру Варвары Ильиничны, Вѣра попросила прислугу поставить самоваръ, дала ей денегъ на $^1/_8$ чаю, $^1/_2$ ф. сах. и булку, а сама поспѣшила пойти въ Государственный Банкъ, гдѣ служилъ сынъ Ив. П. Киселевскаго, у котораго она могла узнать мѣсто жительства его отца. Оказалось, что онъ жилъ въ гостиницѣ близъ театра (названія не помню), и когда Вѣра пришла, то онъ еще спалъ. Ее просили подождать его пробужденія въ библіотекѣ; прошло не менѣе часа, пока ей сказали, что Ивану Платоновичу доложили о ней и что онъ скоро выйдетъ. Между тѣмъ Вѣра почувствовала, что голодна, но страхъ встрѣчи, разговора съ Киселевскимъ и рѣшеніе ея судьбы боролись съ голодомъ. Послѣ переговоровъ, Киселевскій рѣшилъ, что черезъ день Вѣрѣ надо сыграть на сценѣ лѣтняго театра (кажется въ Кусковѣ), въ «Денежныхъ Тузахъ» роль подруги Раички; разсказалъ, какой нуженъ туалетъ, предложилъ ей кофе или чай, но она, несмотря на голодъ, отказалась, говоря, что только что пила. Киселевскій рѣшилъ заѣхать къ Вѣрѣ къ 4-мъ часамъ, чтобы ѣхать съ ней въ Кусково обѣдать и рѣшить на счетъ репетиціи. По возвращеніи къ Гучковымъ Вѣра застала мужа Варвары Ильиничны, — Константина Ив. Гучкова, который тотчасъ же далъ знать женѣ о пріѣздѣ Вѣры. Варя (будемъ ее звать такъ, какъ ее звали въ семьѣ нашей) тотчасъ же пришла Вѣрѣ на помощь, купила все, что ей нужно и отдала шить, такъ что, благодаря ей, у Вѣры все было готово къ спектаклю, и она

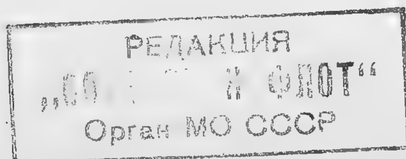
могла покойно заняться ролью. Киселевскій, который видѣлъ Вѣру въ Москвѣ, когда она играла въ Лит. Общ. съ Станиславскимъ (тогда еще любителемъ) Бетси въ «Плодахъ Просвѣщенія», и въ «Горящихъ письмахъ», пожелалъ показать ее публикѣ въ болѣе отвѣтственной роли и далъ ей съиграть еще разъ въ тѣхъ же «Денежныхъ Тузахъ», но уже роль Ранчки, на которой держится вся пьеса. На этотъ спектакль съѣхались нѣкоторые рецензенты, издатели газетъ и въ числѣ ихъ покойный Куманинъ, издатель «Театрала». Послѣ 1-го акта уборная Вѣры наполнилась этимъ народомъ, поздравлявшимъ ее съ успѣхомъ. Куманинъ спросилъ: «Хотите, Вѣра Ѳедоровна, я Вамъ устрою сейчасъ контрактъ». — «Напрасно побезпокоитесь, потому что ея контрактъ уже у меня въ карманѣ; она приглашена въ Новочеркасскъ Синельниковымъ», отвѣтилъ Киселевскій, «и у меня какъ камень съ души свалился» писала Вѣра въ этомъ письмѣ. Когда она вернулась въ Буславлю (названіе имѣнія дяди Коли), мы всѣ серьезно задумались, на какія средства мы переберемся въ Новочеркасскъ. По продажѣ имѣнія, у дяди Коли, за уплатой по поручительству долговъ близкой для него семьи, ему осталось 6000 р., чтобы доживать свой вѣкъ на проценты съ этихъ денегъ, такъ что намъ удѣлять на поѣздку было не изъ чего, но Вѣрѣ пришла мысль дать музыкальный вечеръ въ Волочкѣ. Ей очень любезно предложили участвовать въ этомъ концертѣ г-нъ К... съ сестрой, первый игралъ на цитрѣ. О планѣ этого вечера Вѣра написала Ив. Пл. Киселевскому, который поразилъ насъ отвѣтомъ, что и онъ хочетъ участвовать въ этомъ вечерѣ, и прочтетъ двѣ вещи: «Передъ операціей» Апухтина и (если не ошибаюсь) «Записки сумасшедшаго». Въ тотъ же вечеръ, послѣ концерта, Ив. Пл. уѣхалъ. Собрали не много, но настолько, что Вѣра могла уѣхать изъ Волочка въ Новочеркасскъ въ III классѣ. Дядѣ Колѣ такъ тяжело было разставаться съ нами, что онъ рѣшилъ ѣхать на всю зиму въ Новочеркасскъ, не смотря на то, что одна нога была у него слаба изъ за паралича. Любя его, мы всѣ ужасно обрадовались. Вѣра уѣхала за недѣлю раньше насъ, а у меня съ дядей Колей начались сборы къ отъѣзду.

Ѣхали мы ровно трое сутокъ, такъ что подъ конецъ нашего путешествія братъ увѣрялъ, что его придется везти прямо въ сумасшедшій домъ, такъ какъ онъ лишится разсудка. На станціи насъ встрѣтили Вѣра съ Ольгой. Я сѣла съ Вѣрой на извозчика, а Ольга съ дядей Колей. Прежде чѣмъ отъѣхать, Вѣра спросила Ольгу, помнитъ-ли она домъ. Ольга отвѣтила: «еще-бы» и поѣхала съ дядей впередъ. Мы ѣхали слѣдомъ и такъ заговорились, что не сразу замѣтили, какъ, на подобіе карусели, дядя Коля съ Ольгой и мы кру-

жились кругомъ собора. Вѣра крикнула: «Ольга, что-же ты», а дядя на это крикнулъ: «мы справляемъ масленицу, катаемся на каруселяхъ». Ольга съ волненіемъ въ голосѣ все говорила: «да, вотъ, сейчасъ долженъ быть этотъ подъѣздъ» и указала извозчику остановиться, сошла и позвонила. Къ ней вышла чужая прислуга; при взглядѣ на нее, Ольга сказала: «ахъ нѣтъ, не то», и опять сѣла рядомъ съ дядей. Къ великому счастью, черезъ три дома открылась дверь и появилась наша горничная, которая увидала въ окно, что мы не туда подъѣзжаемъ и поторопилась придти намъ на помощь. Вѣра намъ разсказывала, что пріѣхала въ Новочеркасскъ совсѣмъ усталая, разбитая отъ 3-хъ сутокъ ѣзды въ 3-мъ классѣ. На другой день ея пріѣзда, въ театрѣ былъ молебенъ (Киселевскій еще не пріѣзжалъ), на который Вѣра отправилась и жутко ей было въ незнакомомъ мѣстѣ съ незнакомыми людьми. Рощинъ-Инсаровъ первый подошелъ къ ней съ привѣтствіемъ.

30-го августа 1893 года былъ первый выходъ Вѣры на сценѣ Новочеркасскаго театра. Въ этотъ день было открытіе сезона, давали «Честь» Зудермана и довѣрили Вѣрѣ роль «Альмы». Страху и волненій было, конечно, безъ конца. Вторая ея роль была въ «Волшебномъ вальсѣ» Шмитгофа — роль Вѣрочки — съ пѣніемъ, которымъ она вызвала цѣлую бурю восторга; послѣднюю сцену просили повторить и вызывали ее, Синельникова и Шмитгофа безъ конца. Это ее страшно пріободрило, и она еще больше отдалась своему дѣлу. Описывать все, что приходилось играть, не стану, скажу только, что чѣмъ дальше, тѣмъ больше она пріобрѣтала симпатіи публики; ея товарищи по искусству не завидовали ей, а радовались ея успѣху, тѣмъ болѣе, что она одинаково относилась какъ къ премьерамъ, такъ и къ самымъ маленькимъ артисткамъ, а это не нравилось одной премьершѣ, постоянныя интриги которой, направленныя противъ Вѣры, могли бы принести ей много горя, если-бы не Киселевскій, который, при каждой несправедливости, тотчасъ же выводилъ все на чистую воду.

На Рождествѣ Вѣра участвовала два раза въ день, а между спектаклями днемъ, и послѣ вечерняго спектакля была занята репетиціями. Давали ей все новыя для нея роли, и только съ ея памятью она могла справиться съ такой работой. Играла она то ямщика, то горничную, то гимназиста, то модистку; и вотъ, въ одинъ изъ такихъ спектаклей, никто изъ участвующихъ не зналъ своей роли, кромѣ Вѣры; она и тутъ не растерялась, нашептывая имъ всѣмъ ихъ реплики; сцены были живыя, и не вся публика это замѣтила; только по окончаніи пьесы Вѣра сказала мнѣ, что подобный спек-



такль утомительнѣй, чѣмъ сыграть двѣ пьесы сряду, а Киселевскій страшно хохоталъ и говорилъ: «молодцомъ справились, милая Вѣра Өедоровна; если кто сомнѣвался въ вашемъ дарованіи, то послѣ сегодняшняго спектакля преклоняетъ передъ Вами колѣно».

Дядя Коля получилъ извѣстіе изъ дому, что тамъ страшные безпорядки, что ему необходимо вернуться или распорядиться объ удаленіи прислуги и онъ рѣшилъ уѣхать, такъ какъ заглазно трудно что либо сдѣлать. Послѣ дяди Коли какъ то стало пусто и менѣе уютно.—Передъ масляной недѣлей всѣ артисты заявили на засѣданіи Синельникову, что требуютъ назначить Вѣрѣ бенефисъ, а Киселевскій и Рощинъ-Инсаровъ сказали, что непремѣнно хотятъ участвовать въ ея бенефисѣ и готовы выйдти на два-три слова, сыграть хотя бы роль лакея и т. п... Это страшно тронуло Вѣру. Конечно, о Донскихъ казакахъ и говорить нечего: они потребовали, чтобы оркестръ былъ переведенъ въ фойе; изъ обѣихъ первыхъ кулисъ на сценѣ были устроены четыре ложи. Послѣ каждаго акта Вѣрѣ были сдѣланы подношенія, такъ что она совсѣмъ растерялась отъ неожиданности. На нее повѣяло чѣмъ то сердечнымъ и искреннимъ. Оно и понятно, такъ какъ сама Вѣра была тогда такъ далека отъ зла, что не замѣчала то, что ей строилось завистниками. Вѣру пригласили на нѣсколько спектаклей Великимъ постомъ въ Тифлисъ, куда она и поѣхала по окончаніи сезона въ Новочеркасскѣ. Въ Тифлисъ она поѣхала съ сестрой своей, Ольгой, гдѣ съ нетерпѣніемъ ждалъ ихъ отецъ; онъ преподавалъ пѣніе въ Тифл. Отд. Муз. Общ. По разсказамъ Ольги, успѣхъ Вѣры въ Тифлисѣ былъ такимъ же блестящимъ, какъ и въ Новочеркасскѣ, и недоброжелатели совсѣмъ отсутствовали.

Когда Вѣрѣ надо было уѣзжать изъ Тифлиса на лѣтній сезонъ въ Озерки, отецъ упросилъ Ольгу остаться съ нимъ, такъ что Вѣра вернулась одна; я ее уже ждала въ Москвѣ и мы вдвоемъ перебрались и устроились въ Озеркахъ. Одна изъ подругъ Вѣры, Е. А. М., предложила Вѣрѣ взять на себя всѣ заботы о ея туалетахъ, и переѣхавъ къ намъ, дѣйствительно принесла большую пользу, дѣйствуя очень энергично во время спектаклей. Когда Вѣра одѣвалась, она страшно нервничала и все ей казалось нехорошо, а Е. А. М. взяла на себя одѣвать ее къ спектаклю и дѣлала это съ такимъ твердымъ и покойнымъ настроеніемъ, что волненіе Вѣры невольно уменьшалось.

Озерковская публика тоже отнеслась къ Вѣрѣ очень симпатично; при ея участіи въ спектаклѣ, сборы съ каждымъ разомъ увеличивались. Бенефисъ ея былъ назначенъ поздно, такъ что больше половины дачниковъ по-

кинули Озерки, и Вѣра была увѣрена, что въ день своего бенефиса будетъ играть при горсточкѣ публики. Назначенъ былъ «Жаворонокъ», и когда Вѣра шла въ уборную, въ кассѣ сборъ былъ очень мизерный, но въ 7 часовъ подходитъ поѣздъ, полный пассажировъ, которые высаживаются въ Озеркахъ и становятся вереницей къ кассѣ; со слѣдующимъ поѣздомъ та же исторія, и театръ оказался полонъ. Этотъ неожиданный фактъ такъ приподнялъ энергію моей Вѣры, что она сыграла «Жаворонка» чудесно. Вызовамъ и оваціямъ не было конца, и лицо моей дѣтки, какъ въ ореолѣ, сіяло счастьемъ.

Въ бытность ея въ Озеркахъ, она получала приглашенія въ частные театры, на зимній сезонъ, но не сходилась въ условіяхъ. Режиссеръ Александринскаго театра, г-нъ Кр., хотѣлъ склонить ее на закрытый дебютъ, я же отсовѣтовала Вѣрѣ идти на это. Одновременно съ предложеніемъ дебюта на Имп. сценѣ, Виленскій антрепренеръ, Константинъ Николаевичъ Незлобинъ, прислалъ Вѣрѣ ангажементъ на хорошихъ условіяхъ, по телеграфу. Вѣра телеграфировала, что согласна и въ этомъ заключился ихъ контрактъ, что возможно было только съ такимъ человѣкомъ, высокой честности и порядочности, какъ К. Н. Незлобинъ. Вскорѣ пришла вторая депеша съ заявленіемъ, что открытіе сезона въ Вильно будетъ 30-го августа и вопросъ, можетъ ли Вѣра выучить роль Софьи изъ «Горе отъ Ума» и пріѣхать 26-го августа къ 10 ч. утра въ Вильно, чтобы быть на репетиціи. Отвѣтила: «Могу». Депеша была получена 24-го, Вѣра сейчасъ же поѣхала заказать себѣ платья для «Горе отъ Ума», 25-го она выѣхала и всю дорогу учила роль Софьи, такъ какъ черезъ 2 ч. по пріѣздѣ въ Вильно, должна была быть на репетиціи. Роль была выучена и все обошлось благополучно. Е. А. М. была такъ добра, что поѣхала съ Вѣрой, я же должна была все уложить, чтобы захватить платья, выѣхать 29-го и 30-го быть въ Вильно. 13 сентября или октября Вѣру опять звали на закрытый дебютъ на Петерб. Имп. сцену, но она отвѣтила, что антрепренеръ не даетъ отпуска. Въ началѣ декабря г. Незлобинъ сдѣлалъ новыя условія съ Вѣрой, съ прибавкой оклада жалованья и пригласилъ ее на лѣто въ Старую Руссу и на слѣдующій зимній сезонъ въ Вильно. Въ январѣ Вѣру звали для переговоровъ съ Дирекціей Имп. театровъ; она отвѣтила, что никакихъ переговоровъ вести не можетъ до будущаго года, такъ какъ уже законтрактована Незлобинымъ. Въ ноябрѣ 1895 г. пріѣхалъ въ Вильно повѣренный отъ Директора Имп. театровъ, Ивана Александровича Всеволожскаго, опять съ предложеніемъ переговорить о поступленіи на Имп. сцену. Этотъ господинъ ѣхалъ, по театральнымъ дѣламъ, за границу и обѣщалъ заѣхать къ Вѣрѣ за

отвѣтомъ на возвратномъ пути, такъ какъ Вѣра не знала, удастся ли ей выговорить у Незлобина дня три (во время сезона) для поѣздки въ Петербургъ. Когда она сообщила обо всемъ Константину Николаевичу, тотъ, со свойственной ему порядочностью, согласился дать ей отпускъ дня на три послѣ Рождества, но прибавилъ: «Желаю Вамъ полнаго успѣха въ переговорахъ съ дирекціей, а если тамъ не сойдетесь, то знайте, что я возобновлю съ Вами контрактъ съ окладомъ въ четыреста рублей въ мѣсяцъ и два бенефиса» (получала же Вѣра тогда 300 рублей въ мѣсяцъ и два бенефиса). Мнѣ лично очень не по душѣ было ея поступленіе на Имп. сцену, потому что я не считала его прочнымъ изъ-за постоянной вражды къ молодымъ артисткамъ (съ выдающимися талантами, конечно), но «волковъ бояться, въ лѣсъ не ходить», говоритъ русская пословица. И вотъ дорогое дитя мое двинулось въ этотъ лѣсъ, гдѣ вначалѣ показались волки на горизонтѣ, но, вѣроятно чувствуя свое безсиліе, удалились очень политично, отложивъ свой трудъ на болѣе удобное и позднее время. Вѣру отпустилъ г. Незлобинъ на три дня; по отъѣздѣ ея я все еще надѣялась, что на ея условія не согласятся, такъ какъ она рѣшила заключить контрактъ на одинъ годъ, а тамъ правило было заключать его на три. Увы. На второй день ея пріѣзда я, къ вечеру, получила телеграмму, что контрактъ у нея въ карманѣ, что Ив. Ал. Всеволожскій согласился на одинъ годъ, четыре тысячи жалованія, гардеробъ весь казенный. При этомъ извѣстіи у меня сердце сжалось и я почувствовала необъяснимую тоску, которую конечно скрывала отъ Вѣры. К. Н. Незлобинъ сказалъ Вѣрѣ, что терять ее, какъ актрису, ему очень тяжело, но, какъ ея доброжелатель, радуется, что ея слава двинется впередъ. «Во всякомъ случаѣ, Вѣра Ѳедоровна, черезъ годъ, если Вы не захотите оставаться на Имп. сценѣ, мой театръ всегда для Васъ открытъ». Прощальный спектакль Вѣры въ Вильно остался для нея незабвеннымъ. По окончаніи «Безприданницы» вызовамъ не было конца. Въ публикѣ слышались слезы, возгласы: «Не забывайте насъ», «Храни Васъ Богъ» и т. п. Отъ уборной до ея квартиры, ее провожала публика и кричала «До свиданія В. Ѳ., до свиданія». Предвидя, насколько Вѣра будетъ взволнована, я позвала къ ужину ея нѣкоторыхъ товарищей. Когда принесли всѣ корзины съ цвѣтами и букетами, — у насъ получился цвѣтникъ. Между прочимъ, ей поднесли громадный букетъ ландышей, который я поставила возлѣ ея прибора на маленькій столикъ. Когда мы сѣли ужинать, Вѣра порывисто схватила этотъ букетъ, спрятала въ него свое лицо и залила его слезами; тогда всѣ встали, начали говорить: «Вѣра Ѳедоровна, Вѣра Ѳедоровна — сегодня

день торжества, слезы не допускаются». И разлили шампанское: «за полный успѣхъ В. Ѳ. въ Петербургѣ! Ура!». Вѣра сквозь слезы улыбнулась, со всѣми чокнулась, предложила ѣхать кататься, такъ какъ вечеръ былъ чудный, лунный, «все равно, я ѣсть теперь не могу», — сказала она. Когда мы поѣхали, она мнѣ сказала: «Другъ мой дорогой, что то насъ ждетъ въ Петербургѣ». — «Будь увѣрена, родная, что полная удача». А у самой на душѣ невыносимо тяжело. Чтобы стряхнуть съ Вѣры печальное настроеніе, я предложила комунибудь изъ артистовъ пересѣсть къ Вѣрѣ, а сама выбрала себѣ въ компаніоны комика, такъ что по пріѣздѣ домой нашъ ужинъ оказался въ другомъ свѣтѣ. Всѣмъ было весело, легко на душѣ и такъ какъ на другой день ни о какихъ репетиціяхъ не надо было думать, мы разошлись въ три часа. Вѣра уѣхала во вторникъ на третьей недѣлѣ Великаго поста, такъ какъ съ четвертой начались репетиціи «Бой бабочекъ» на Имп. сценѣ. Ѣхала Вѣра изъ Вильно съ вечернимъ поѣздомъ; отъ входныхъ дверей, по всему вокзалу, вплоть до платформы стояла публика шпалерами, съ двухъ сторонъ, и бросала цвѣты ей подъ ноги. Когда она вышла изъ экипажа, ей подали чудный букетъ изъ розъ и ландышей; когда же двинулся поѣздъ, не было конца крикамъ и напутственнымъ пожеланіямъ, провожавшимъ Вѣру въ Петербургъ, гдѣ ее ждалъ дебютъ, сплошными оваціями ярко воскресившій въ моей памяти дебютъ ея отца.

Съ этого времени началась для Вѣры новая жизнь, конецъ которой суждено было увидать мнѣ, ея семидесятилѣтней матери.

М. Н. Коммиссаржевская.

ИСПЫТАНІЕ ЛАВРАМИ.

I.

4 Апрѣля 1896 года былъ первый выходъ Вѣры Өедоровны въ Петербургскомъ Александринскомъ театрѣ, въ роли Рози (Бой бабочекъ).

«Дебютъ г-жи Коммиссаржевской, — читаемъ въ № 7219 Новаго Времени,— вызвалъ столько толковъ въ Петербургѣ и собралъ такую массу публики въ Александринскій театръ, что надо было или очароваться или разочароваться. Очароваться, — если бы это было, дѣйствительно, что нибудь яркое, блестящее, молодое, обѣщающее длинный рядъ художественныхъ удовольствій. Ни яркаго, ни блестящаго не было. Но была хорошая и опытная артистка, съ отчетливой дикціей, съ пріятнымъ тембромъ голоса, съ привычкой къ простотѣ и естественности».

«Дебютантка, впрочемъ, имѣла большой успѣхъ, — добавляетъ «Петербургская Газета», въ которой работалъ тогда одинъ, нынѣ весьма авторитетный и извѣстный, журналистъ и критикъ, — т. е. ей много хлопали и театръ былъ полонъ. Это больше всего нужно дебютанткамъ. Хотѣлось бы еще, чтобы у дебютантокъ, кромѣ хорошо и до мельчайшихъ подробностей отдѣланной роли, было еще и настроеніе, освѣщающее техническую работу актрисы. Не лишне было бы также требовать отъ дебютантки, чтобы въ ея пріемахъ чувствовалась индивидуальность и сильнѣе сказывалось ея личное «я». Но, кажется, это не всегда достижимо. По крайней мѣрѣ, съ этой стороны г-жа Коммиссаржевская меня мало удовлетворила. Искренна ли она, достаточно ли правдива? Не знаю! Впрочемъ, и то сказать, правда хорошо, а счастье лучше...»

На другой день газета дополнила свой отзывъ слѣдующими строками: «Г-жа Коммиссаржевская несомнѣнно очень опытная, умная и тонкая актриса. Но, если спросить меня, напримѣръ, кто былъ лучшей Рози, она или же г-жа Потоцкая, которую нельзя считать ни слишкомъ опытной, ни чрезмѣрно тонкой актрисой, я бы не задумываясь отвѣтилъ: г-жа Потоцкая! Ибо въ г-жѣ Потоцкой есть непосредственность, яркость и свѣжесть чувства, чего нѣтъ у г-жи Коммиссаржевской; ибо у г-жи Потоцкой настроеніе освѣщаетъ сценическій образъ, тогда какъ у г-жи Коммиссаржевской сценическій образъ, отдѣланный до мельчайшихъ подробностей, разработанный съ большимъ умомъ, тактомъ и вкусомъ, всетаки не даетъ впечатлѣніе живого, ясно постигаемаго цѣлаго. То, что такъ тщательно творитъ г-жа Коммиссаржевская, остается какъ будто въ темнотѣ. Скажите, что значили бы самые яркіе цвѣты и самыя чудесныя краски, если бы не было солнца. И вотъ этого то солнца я не нашелъ въ прекрасной игрѣ г-жи Коммиссаржевской.

«На дебютѣ г-жи Коммиссаржевской я останавливаюсь такъ подробно, потому, что трубные звуки устной и печатной рекламы ей очень громко разглашали славу. Это немножко не то. Артистка всегда будетъ хорошо играть и выдвигать изображаемые ею характеры, но самобытности, глубины, оригинальнаго захвата, всего того, что знаменуетъ выдающійся недюжинный талантъ, у нея нѣтъ, по крайней мѣрѣ, судя по первому дебюту.

«Для молоденькихъ ingenue, кромѣ того, у г-жи Коммиссаржевской нѣтъ истинной молодости. Ея голосъ, симпатичный по тембру, въ то же время какъ будто нѣсколько потускнѣлъ отъ времени. И въ ея движеніяхъ и позахъ мало той прелестной несогласованности движеній, которыя отличаютъ молодую грацію. Наружность дебютантки, впрочемъ, очень симпатичная, а улыбка чудесная, но ни въ смѣхѣ, ни въ мимикѣ, ни въ интонаціяхъ нѣтъ оригинальнаго стиля, который, въ свое время, напримѣръ, такъ вскружилъ публикѣ голову на первыхъ дебютахъ г-жи Савиной».

Одновременно съ этими отзывами, московскій «Театралъ» указалъ на то, что: «Въ театрѣ были большіе толки о томъ, кого изъ артистокъ призвана замѣстить г-жа Коммиссаржевская на Александринской сценѣ. Такой взглядъ на дебютъ г-жи Коммиссаржевской и на ея послѣдующую сценическую дѣятельность въ Петербургѣ долженъ быть отброшенъ. Рѣчь идетъ не о соперничествѣ молодой артистки съ той или другой любимицей петербургской публики, но о пополненіи нашей труппы новой силой, силой крупной, которая можетъ оживить и освѣжить петербургскую сцену. Между тѣмъ, нѣкоторыя

изъ петербургскихъ газетъ отозвались о дебютѣ г-жи Коммиссаржевской нѣсколько сдержанно, какъ бы стоя на стражѣ испытанныхъ любимицъ петербургской сцены, уже доказавшихъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ свои большія способности и завоевавшихъ симпатіи публики. Но эти артистки не нуждаются въ защитникахъ (которые, впрочемъ, завтра же набросятся на нихъ же), а г-жа Коммиссаржевская, я увѣренъ, съумѣетъ занять свое собственное прочное и почетное мѣсто на нашей сценѣ».

Какъ ни основательно было это указаніе, вопросъ о соперничествѣ Вѣры Өедоровны съ нѣкоторыми изъ артистокъ Александринскаго театра не заглохъ; мучительнымъ призракомъ выросталъ на ея пути, незримыми руками тормозилъ ея работу, отравляя ея частную жизнь, и въ концѣ концовъ послужилъ объясненіемъ ея ухода съ казенной сцены, объясненіемъ настолько же поверхностнымъ, насколько нелѣпымъ былъ слухъ о «замѣщеніи», распространявшійся, можетъ быть, еще задолго до того праздничнаго, счастливаго перваго вечера, который провела Вѣра Өедоровна въ старыхъ стѣнахъ Александринскаго театра.

Къ моему великому счастью, мнѣ, тогда еще студенту первокурснику, привелось быть свидѣтелемъ этого исключительнаго дебюта.

Молодежь, знавшая Вѣру Өедоровну по лѣтнимъ сезонамъ въ Старо-Русскомъ курортѣ, — охотно тогда посѣщавшемся петербуржцами средняго достатка, — и по спектаклямъ въ Озеркахъ, любила Коммиссаржевскую и уже называла ее «Вѣрой Өедоровной». Повѣривъ разъ навсегда въ «свою» Вѣру Өедоровну, эта молодежь широкой волной разлилась по театру, чтобъ встрѣтить и привѣтствовать любимую. И ожидая, и встрѣчая, и привѣтствуя, волновались сотни молодыхъ сердецъ за «свою» и вмѣстѣ съ «своею», въ традиціонномъ почитаніи робѣя передъ Академіею Русской Драмы, страшились ея кулисъ и ихъ важныхъ, заслуженныхъ обитателей, съ ихъ непоколебленнымъ тогда еще авторитетомъ... И радовались дѣтски, — должно быть вмѣстѣ съ Вѣрой Өедоровной, — когда пронеслась вѣсть, что Незлобинъ — послѣдній антрепренеръ ея — съ нѣсколькими своими артистами здѣсь, въ театрѣ, и бурно ликовали, ликовали прежде всего и по всякому поводу отъ того радостнаго, пьянящаго волненія, которое царило въ театрѣ...

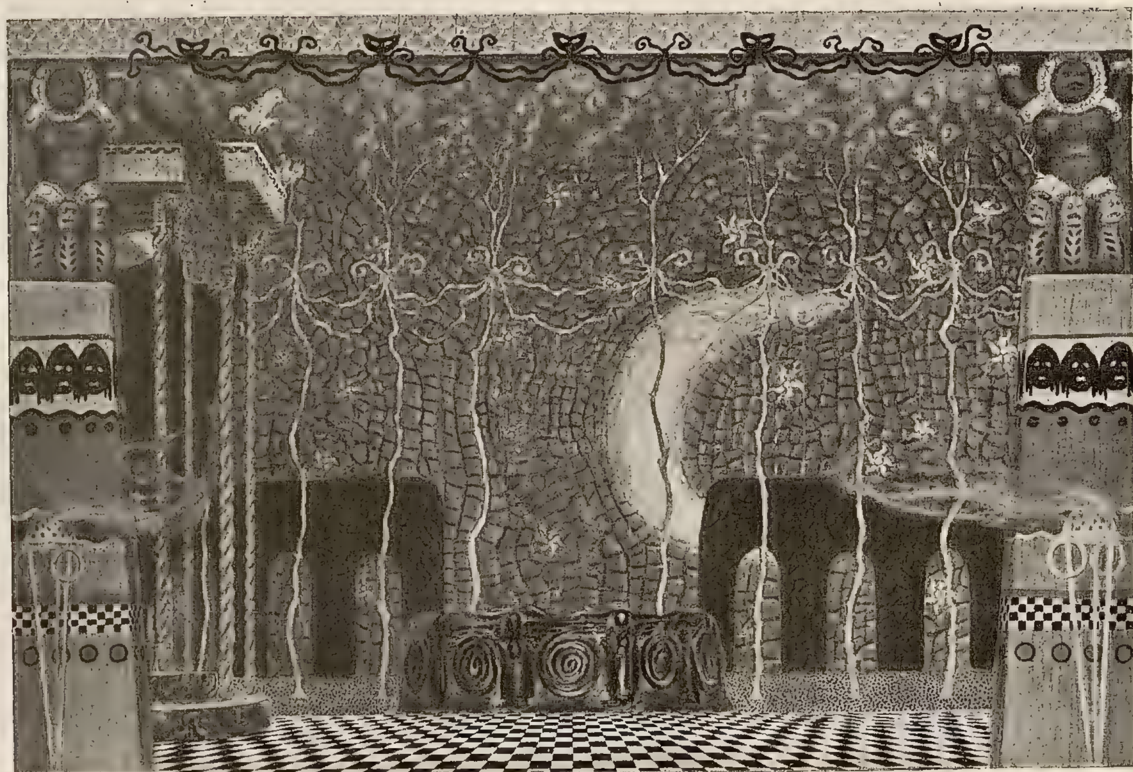
Среди этихъ возбужденныхъ, лихорадочно раскраснѣвшихся молодыхъ лицъ, — сѣдые и сѣдѣющіе поклонники и поклонницы Өедора Петровича Коммиссаржевскаго, пришедшіе взглянуть на наслѣдницу таланта знаменитаго пѣвца. И въ радостномъ, пьянящемъ волненіи, которое царило въ театрѣ,



Пажъ.



Иродъ.



Эскизъ декораціи

Собств. А. Я. Леванта. Спб.

все чаще, все умиленнѣе, все привѣтливѣе улыбались нѣжной Розп, нѣжной радости, чудесному дару ушедшаго отъ нихъ артиста. И украдкой утирая слезы, и на наше глядя бурное ликованіе, вмѣстѣ съ нами степенно ликовали. И антракты были такъ блистательно шумны, и, перекрестныя, такъ сладки воспоминанія объ искусствѣ ушедшаго, вплетаясь въ радость о той, что пришла, что не слышали мы ядовитаго шепота о соперничествѣ, не видѣли хмурыхъ и презрительныхъ критиковъ, и читая потомъ ихъ мертвыя слова, забывали о нихъ, не успѣвъ дочитать, потому что любили, хоть и не сознавали еще, что именно въ этой принесшей намъ радость любили, и какою любовью.

Когда вспоминаешь, рядомъ съ этими кликами энтузіазма, дикіе крики и свистъ «премьеръ» на Офицерской, гдѣ до конца вѣрная своей избранницѣ, молодежь уже не могла вмѣстѣ съ нею самою покорить себѣ равнодушнаго и враждебнаго бѣлаго зала театра, кажется, будто ожила и прошла въ современности та самая толпа іудеевъ, что бѣшенно кричала «Распни Его»... И распинали книжники и фарисеи, и лицемѣры, и умывавшіе руки, но распявъ — ужаснулись и увѣровали тысячами.

Но Геѳсиманская Ночь была еще не близко...

2

Послѣ «Общества поощренія скуки», пьесы, въ которой выступила Вѣра Ѳедоровна послѣ своего перваго дебюта; послѣ «лѣтнихъ» спектаклей на сценѣ красносельскаго военнаго театра, о которыхъ «Театралъ» писалъ, что они не отличались «ни разнообразіемъ репертуара, ни удачнымъ исполненіемъ пьесъ»; послѣ какихъ то «Шалостей влюбленныхъ», 17 сентября, въ день, періодически ознаменовывавшійся выдающимися для Вѣры Ѳедоровны событіями въ ея послѣдующей художественной дѣятельности, она появилась впервые передъ петербургской публикой въ «Безприданницѣ».

Вѣра Ѳедоровна въ «Безприданницѣ».

Какъ много связано съ этими немногими словами...

Горячіе поединки рыцарей пера, жаркіе споры театраловъ, шумные восторги, оваціи и враждебное желчное брюзжанье, буйный хмѣль успѣха, радость молодого творчества, — и надъ всѣмъ этимъ ужасное проклятіе, отдавшее Вѣру Ѳедоровну въ рабство своей «Безприданницѣ», въ рабство ужаснѣйшее

изъ всѣхъ видовъ рабства, — властнымъ требованіямъ жизни, вкусовъ, традицій, возвращавшихъ Вѣру Ѳедоровну къ Лариссѣ, къ Рози, къ Дикаркѣ всякій разъ, когда она слишкомъ высоко поднималась надъ землею, возвращавшихъ ее къ землѣ во чтобы то ни стало и, — какъ символъ всѣхъ ея послѣднихъ разочарованій, страданій и мукъ, по которымъ она пришла къ послѣднимъ постиженіямъ, — отдавшихъ ее землѣ, разбитую на смерть землею.

Вѣра Ѳедоровна въ «Безприданницѣ»...

Что же сказали объ этомъ присяжные засѣдатели по рецензентскимъ билетамъ?

«Г-жа Коммиссаржевская — актриса милая и умная», — сказалъ засѣдатель изъ «Петербургской Газеты» (№ 259, 1896 г.). — «Ея тонъ, правда, довольно жидкій, какъ бываетъ у превосходныхъ скрипачей парижской консерваторіи, но въ деталяхъ много хорошо задуманнаго, яркаго и красиваго»...

«Имѣла большой успѣхъ (до корзины цвѣтовъ включительно), сообщили «Биржевыя Вѣдомости» (№ 258, 1896 г.), — но намъ она не понравилась: играла неровно, въ послѣднемъ актѣ ударилась въ мелодраматизмъ, и вообще въ ея изображеніи осталась непонятной эта Ларисса, жаждущая бѣгства изъ «цыганскаго табора», какимъ былъ домъ ея матери, и мало было подчеркнуто то отвращеніе, которое долженъ былъ ей вселять пошло-самолюбивый Карандышевъ».

«Петербургскія Вѣдомости» (№ 258, 1896 г.) признали, однако, что Вѣра Ѳедоровна, выступивъ въ Лариссѣ, «провела эту роль вполнѣ безупречно», а въ «Театралѣ» снова указали на то, что Вѣра Ѳедоровна «большой виртуозъ въ отдѣлкѣ мельчайшихъ деталей роли; это прежде всего блестящій техникъ и во всякомъ случаѣ крайне интересное явленіе».

Въ слѣдующемъ году (№ 257), отдавая дань, повидимому, уже вполнѣ установившемуся мнѣнію, «Петербургская Газета» писала: «Роль Лариссы принадлежитъ къ числу наилучшихъ ролей г-жи Коммиссаржевской. Вчера артистка выступила въ этой роли и завладѣла всѣмъ зрительнымъ заломъ... У многихъ зрителей навертывались слезы и, когда наступила «развязка» драмы, послышались въ ложахъ сдержанныя истерическія рыданія».

Еще черезъ годъ, въ отдѣльной брошюрѣ, посвященной г. Забрежневымъ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, говорится: «Трудно представить себѣ что нибудь болѣе трогательное и задушевное, чѣмъ образъ Лариссы, какимъ создаетъ его г-жа Коммиссаржевская, послѣдними штрихами четвертаго дѣйствія дорисовывающая его до полной жизненности. Отвергнутая всѣми, одинокая, бро-

шенная на позоръ человѣкомъ, которому она такъ довѣрчиво отдавала свою душу и сердце, она, въ минуту отчаянія и безумія, готова идти на развратъ. И вдругъ выстрѣлъ Карандышева... Мгновенное облако грѣховности слетаетъ съ ея души, обнажая цѣломудренную чистоту этой души, порывистой, пылкой, жаждущей свѣта, но измученной людьми и жизнью. Исполнилась ея мечта — «умереть незапятнанной, чтобы ни въ чемъ нельзя было упрекнуть себя». И она уходитъ изъ этого міра съ блаженнымъ восторгомъ, примирившись со всѣми, посылая предсмертный поцѣлуй своимъ мучителямъ»...

Наконецъ, въ 1900 году, Юрій Бѣляевъ въ своемъ, извѣстномъ теперь, критико-біографическомъ очеркѣ, проводя параллель между Дузе и Коммиссаржевской, говоритъ: «Мое сравненіе было бы не полно, если бы я пропустилъ одно, весьма важное сходство между Дузе и Коммиссаржевской, не имѣющее ничего общаго съ вопросами чистаго искусства, но давшее г-жѣ Коммиссаржевской названіе «русской Дузе». Это — ихъ общій «феминизмъ». Ни одна артистка не грѣшила такъ завѣдомо противъ авторскаго замысла, какъ это дѣлаетъ Дузе въ «Клеопатрѣ», или же Коммиссаржевская въ «Безприданницѣ».

«Чтобы поднять престижъ женщины, упавшей до званія цезарской наложницы или драгоцѣнной бездѣлушки, на которую бросаютъ жребій, надо употребить множество чисто внѣшнихъ усилій и развить намекъ въ цѣлое опредѣленіе. Долженъ сознаться, что послѣ «Безприданницы» я каждый разъ ухожу изъ театра глубоко взволнованный смѣлой, самостоятельной игрой г-жи Коммиссаржевской, но ея Лариса совсѣмъ не та, какой мы видимъ ее у Островскаго и какой ожидали бы встрѣтить на сценѣ. Для того, чтобы сдѣлать ее привлекательной, необходимо извѣстнаго рода «доказательство отъ противнаго», т. е. полное признаніе авторскихъ указаній. Лариса рѣзка и за нею слѣдуетъ удержать ея рѣзкость; она высокомѣрна и незачѣмъ объяснять ея чудачествъ нервами. Мнѣ кажется, что эффектъ подобной игры получился бы отъ этого даже большій и, во всякомъ случаѣ, непротиворѣчащій авторскому желанію. Что же дѣлаетъ съ этой ролью г-жа Коммиссаржевская? Лариса ей, очевидно, жалка. Она видитъ, что за этой отчаянностью, за этой бравадой погибаетъ женщина, и она кидается спасать ее, хотя бы такой поступокъ не вязался съ общей психологіей типа. Вотъ почему, главнымъ образомъ, Лариса, эта кипучая цыганская кровь, насквозь пропитанная вольнолюбивымъ духомъ табора, выходитъ въ изображеніи г-жи Коммиссаржевской какой-то «бѣлой чайкою», которая, не долетѣвъ до берега, разбивается о прибрежныя скалы... «Цыганщина» не чувствуется въ ней. Образъ нари-

сованъ легкими, задушевными красками; отъ него такъ и вѣетъ тихой грустью и тѣмъ роковымъ сосредоточіемъ,

—Что въ существѣ разумномъ мы зовемъ
Возвышенной стыдливостью страданья...»

Такъ, годъ отъ году, измѣнялась и углублялась оцѣнка вдохновенія Вѣры Ѳедоровны, отъ «жидкаго тона» и «блестящей техники» до параллели съ Дузе, хотя бы и по поводу, «ничего общаго съ вопросами чистаго искусства» не имѣющему. И чѣмъ дальше уходило это вдохновеніе отъ источниковъ, подобныхъ «Безприданницѣ», чѣмъ мучительнѣе становилась необходимость утолять жажду зрителей именно изъ этихъ источниковъ, тѣмъ громче прославлялась «Безприданница», тѣмъ крѣпче приковывали къ «актрисѣ» свободнаго художника, шедшаго на поиски Бога въ своемъ искусствѣ...

Такъ было потомъ, когда Вѣра Ѳедоровна далеко ушла отъ Александринской сцены; но и тогда, послѣ тріумфа Клерхенъ въ «Гибели Содома», смѣнившей вскорѣ «Безприданницу», когда и критика, и публика дружно воздавали хвалу артисткѣ, прозвучали вѣщіе стоны Чеховской «Чайки»; подъ газетнымъ заголовкомъ, такимъ значительнымъ для насъ теперь, «Чайка, Чехова», слѣдовало: «У г-жи Коммиссаржевской попадались недурныя мѣста», или: «Въ пьесѣ было хорошо озеро и были еще хороши нѣсколько искорокъ въ игрѣ г-жи Коммиссаржевской. Но и тѣ искорки погасли, когда поэтической Нинѣ пришла несчастная фантазія надѣть на себя простыню, стащивъ ее съ постели, повидимому, нарочно для этого приготовленной».

Это было 17 октября 1896 года. Бѣлокурая Чайка стонала мучительно и одиноко на Александринскихъ подмосткахъ. Только еще одинъ В. Н. Давыдовъ, силою громаднаго вдохновенія преодолѣвъ толщу тогдашнихъ сценическихъ традицій и рутины, творилъ въ тотъ вечеръ, по истинѣ, какъ великій художникъ.

Но и вдвоемъ они не могли спасти Чайки, раненой грубо и тяжко.

Въ тотъ памятный вечеръ впервые, вѣроятно, услышала Вѣра Ѳедоровна со сцены, хотя и не обращенные прямо къ ней, шиканье и свистъ. Можетъ быть, впервые, вернувшись со спектакля домой, гдѣ ее уже ожидала мать, она, какъ безумная, рыдала, кинувшись къ ней, за Чехова, за Чайку, за Зрителя, за Театръ, за себя, за всю окружающую насъ, проклятую жизнь...

Раненая, трепещущая Чайка была первымъ, пророческимъ даромъ Александринскаго театра Вѣрѣ Ѳедоровнѣ. Эта первая, великая боль ея, слившись съ страданіемъ Чехова, родила въ ней предчувствія, выявила для немногихъ прозорливцевъ, и для самой художницы прежде всего, иныя, новыя возможности.

Теперь, вспоминая объ этомъ спектаклѣ, Л. Гуревичъ говоритъ: «Чуткимъ слухомъ она улавливала то, что было еще неслышно другимъ, и въ то время, когда труппа казеннаго театра съ недоумѣніемъ разбиралась въ Чеховской «Чайкѣ»,—чтобы въ концѣ концовъ изуродовать и провалить это чудесное свѣжее созданіе современнаго художника, — В. Ѳ. Коммиссаржевская нашла глубоко-правдивые тоны для своей роли». «Грезится, какъ призракъ, худенькая, бѣлокурая дѣвушка съ блѣднымъ, измученнымъ лицомъ, съ большими страдальческими глазами, съ движеньями тоскливыми и порывистыми, — вспоминаетъ о ней въ этой роли Ив. Щегловъ. — Рѣчь нервная, торопливая, хватающая за сердце своей глубокой искренностью. «Я — чайка!» — стонетъ, какъ въ бреду, бѣлокурая дѣвушка...». Сбивчиво, сквозь слезы, разсказываетъ она ошеломленному ея появленіемъ Треплеву о своихъ мучительныхъ скитаніяхъ, о грубости провинціальныхъ нравовъ, о своихъ разочарованіяхъ и артистическихъ скитаніяхъ. «Хорошо здѣсь, тепло, уютно... Слышите — вѣтеръ?.. О чемъ я?.. Да... Тургеневъ... И да поможетъ Господь всѣмъ безпріютнымъ скитальцамъ...».

Правда, скоро, въ особенности послѣ постановки «Чайки» Московскимъ Художественнымъ Театромъ, и Вѣра Ѳедоровна, и Чеховъ были признаны и публикой, и прессой, опомнившимися отъ Александринскаго разгрома; правда, впослѣдствіи о Чайкѣ-Коммиссаржевской было написано много прекрасныхъ, нерѣдко даже проникновенныхъ страницъ въ художественной критикѣ; правда, Чайка въ глазахъ широкихъ круговъ театральной публики стала символомъ, неразрывно связаннымъ съ именемъ Коммиссаржевской. И все же, никогда Чайка не приносила ей матеріальной помощи, въ которой такъ часто она нуждалась и которою щедро одѣлялъ ее цѣлый циклъ опостылѣвшихъ ей впослѣдствіи пьесъ, съ «Безприданницею» во главѣ. Послѣ Художественнаго Театра публика требовала для чеховскихъ пьесъ «Театра», а не отдѣльныхъ исполнителей; этого «Театра», котораго Вѣра Ѳедоровна такъ страстно для себя искала всю свою жизнь, «Чайкѣ» не хватало особенно мучительно, такъ-же, какъ Станиславскому не хватало Чайки — Коммиссаржевской.

Однажды, на репетиціи Художественнаго Театра, въ разговорѣ съ сидѣвшей рядомъ съ нимъ артисткою, Чеховъ сказалъ: если бы сюда Чайкой —

Вѣру Өедоровну!.. Но его мечтѣ не суждено было осуществиться. Не суждено было слиться этимъ двумъ вдохновеніямъ, — Станиславскаго и Вѣры Өедоровны, казалось бы, такимъ нужнымъ другъ другу. Художественный Театръ, гостепріимно звавшій къ себѣ Коммиссаржевскую, никогда не увидѣлъ ее въ своихъ стѣнахъ...

Съ тѣхъ поръ, какъ она впервые, казалось, почти случайно и беззаботно ступила на порогъ своего будущаго храма, и радостно принесла первую безкровную жертву Богу, тогда еще не познанному ею въ Искусствѣ, не въ этотъ ли вечеръ она впервые услышала въ себѣ Его внятный голосъ, впервые обожгла свою душу очищающимъ огнемъ великихъ Страстей, опредѣленныхъ ей отъ вѣка, Страстей исканій неутолимыхъ, вдохновеній неизвѣданныхъ? Ихъ пламя одно неизмѣнно освѣщало путь Вѣры Өедоровны, и что же было дѣлать ей при этомъ свѣтѣ у «художественниковъ», уже несшихъ свой ярко горѣвшій факелъ? Не для ея души, горѣвшей мистической страстью исканій «своей правды», были завершенныя, законченныя строительства. Ея мятежныя исканія Бога могла достойно завершить только Голгоөа, и безстрашно взошла Вѣра Өедоровна на крестъ своего отреченія во имя новой жизни въ Богѣ, когда пробилъ для этого часъ.

Но тогда, послѣ перваго вечера «Чайки», такъ дорого обошедшагося самому Чехову, пришла своя, положенная ночь, пришелъ свой день. Пришли новыя радости о жизни, о землѣ, о житейскомъ. И ночь Геөсиманская была еще далеко.

3.

Послѣ незабываемыхъ потрясеній, вызванныхъ постановкой «Чайки» на Александринской сценѣ, вмѣстѣ съ Вѣрой Өедоровной охватившихъ всѣхъ наиболѣе чуткихъ прозорливцевъ тогдашняго времени, послѣ трагическаго бѣгства Чехова изъ Петербурга, наступили для Вѣры Өедоровны дни свершенія чудесъ. Къ ней шли длинной чередой, одна за другою, жалкія, уродливыя дѣти нищенскихъ вдохновеній и, казалось, насмѣшливо говорили: если ты истинно отъ неба, докажи это на насъ, сверши чудо надъ нами! — И она ихъ, ничтожныхъ, пошлыхъ, грѣшныхъ передъ Искусствомъ, превращала своимъ прикосновеніемъ въ чистыхъ, ей покорныхъ, и возвышенныхъ.

Изъ этой толпы, — Гибели Содома (опередившей другихъ и прошедшей раньше «Чайки»), Рислера старшаго и Фромона младшаго, Отверженныхъ,

Юности, Двухъ Судебъ, Волшебной сказки, Борцовъ, Свѣтитъ да не грѣетъ, Девятаго Вала, въ странномъ контрастѣ со свѣтлѣвшими между ними Шейлокомъ, Севильскимъ Цирюльникомъ, Горе отъ ума,—иные изъ нихъ такъ и остались жить въ нашей благодарной памяти исцѣленными, преображенными, иныя, мертвыя, но воскрешенныя для новой жизни, не вынесли яркаго свѣта этой жизни, и скоро вернулись къ забвенію и смерти. И такъ, творя чудеса и свидѣтельствуя о своемъ божественномъ дарѣ, незримо для себя и окружающихъ ее, шла она путемъ опаснымъ, путемъ искушеній великихъ, ибо нельзя жить чудомъ, дарованнымъ намъ лишь во свидѣтельство о Пославшемъ. Толпа жадная, любопытная и легкомысленная такъ легко склоняетъ чудо къ зрѣлищу и пророческій даръ къ лицедѣйству, блистаніемъ славы ослѣпляя ясновидящій Духъ.

И, искушаясь такъ, искусилась она искушеніемъ бо̀льшимъ изъ большихъ.

Въ день театральныхъ именинъ своихъ, Вѣра Ѳедоровна воскресила Дикарку.

Почему призвала она ее, потребовавшую для себя новаго чуда? — спрашивали тогда нѣкоторые, сомнѣваясь. Потому только, конечно, что не пришелъ еще часъ страданій, потому что проповѣдь неустанныхъ исканій Истины ждала ее еще впереди, потому что надо было, чтобы народъ провелъ ее и поставилъ, какъ *своего* пророка, высоко на горѣ, откуда бы въ положенный часъ слышенъ былъ голосъ ея далеко, всему множеству людей, которымъ предстояло собраться внизу...

Въ тотъ день «видно было — свидѣтельствуетъ очевидецъ *) — что весь театръ трепеталъ желаньемъ дать почувствовать артисткѣ, что онъ цѣнитъ и любитъ ея талантъ. Зрители стояли въ ложахъ, махая платками, кричали, кричали безъ конца, множествомъ голосовъ. Это не поклонники, не друзья и пріятели, а сами зрители дѣлали радостныя оваціи новому таланту. Г-жа Коммиссаржевская получила множество цвѣтовъ и десятокъ подарковъ: были двѣ броши, одна «отъ преданныхъ душъ», столовое серебро, чайный приборъ, серебряный вызолоченный жбанъ, двѣ майоликовыя вазы, еще какое то серебро, портретъ артистки, украшенный лаврами, адресъ и проч... Я смотрѣлъ на г-жу Коммиссаржевскую съ особеннымъ вниманьемъ, и, признаюсь, она не удовлетворила меня цѣльностью впечатлѣнія. Она была какая то неуловимая... Она какъ будто не жила ролью, а блестѣла частностями, иногда прямо

*) «Нов. Вр.», № 8255, 19-го февр. 1899 года.

очаровательными... Мнѣ не разъ приходилось замѣчать эту особенность въ этомъ талантѣ. Вялая, мертвенная, она вдругъ вспыхиваетъ огнемъ, она точно выбираетъ изъ текста роли что то такое, что ее вдругъ поднимаетъ, придаетъ ей блескъ и выразительность; прошло это мгновеніе,—пошли другія слова, — и она опять увядаетъ. Ни у кого изъ артистокъ, которыхъ я знаю, этой порывистости я не встрѣчалъ, и слѣдить за ея игрой приходится съ большимъ напряженіемъ, чтобы получить удовольствіе. И тѣмъ не менѣе она нравится публикѣ, очень нравится»...

Изъ этихъ короткихъ отрывковъ очевидно, что Вѣра Ѳеодоровна далека была отъ искушеній служить легкому «удовольствію» и остаться въ замкнутомъ кругу актерскихъ успѣховъ. Теперь для всѣхъ понятно, что быть развлеченіемъ она не могла. Тогда она безпокоила, не похожая на всѣхъ другихъ, смущала предчувствіемъ возможности иного, своего пути. Какъ въ благородной «Чайкѣ», такъ и въ родной Александринскому театру и широкой обывательщинѣ «Дикаркѣ» Вѣра Ѳеодоровна давала слышать еще не ясную, не звучавшую здѣсь прежде, мелодію души своей, и чѣмъ рѣшительнѣе звучалъ этотъ голосъ, тѣмъ безповоротнѣе слагалась для нея необходимость ея будущаго разрыва съ ея «Іерусалимскимъ храмомъ».

Огромный успѣхъ «Дикарки», рѣзко оттѣнившей неудачу «Чайки» и связавшей «Бой Бабочекъ», «Безприданницу», «Гибель Содома» съ «Дикаркой» одной блестящей цѣпью праздничныхъ тріумфовъ и нарастающей славы, способенъ былъ соблазнить не только «единаго отъ малыхъ сихъ», но даже и такую яркую индивидуальность, какою была Вѣра Ѳеодоровна. Такъ заманчиво итти по широкой проторенной дорогѣ, въ ликующемъ союзѣ съ толпою, до того уютнаго уголка, гдѣ позднимъ вечеромъ, подъ сѣнью лавровъ пріятно задремать въ сладкомъ сознаніи, — подобно чеховской нянькѣ, — что «всѣ мы у Бога приживалы». Успѣхъ «Дикарки» былъ искусомъ, за которымъ неминуемо, рано или поздно, слѣдовало это сознанье, или поворотъ къ крутой, кремнистой тропѣ, теряющейся въ сумракѣ Геѳсиманской Ночи.

Мы знаемъ, что выбрала Вѣра Ѳеодоровна.

4.

Въ домѣ Синельникова, на Ямской, въ третьемъ этажѣ, есть квартира, которую занимала Вѣра Ѳеодоровна въ теченіе трехъ лѣтъ, начиная со второго

года своего пребыванія въ Петербургѣ. Въ маленькой, полутемной передней одна дверь, налѣво, вела въ гостиную, смежную съ кабинетомъ, извѣстнымъ по фотографіи, помѣщенной Ю. Бѣляевымъ въ его этюдѣ о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ. Гостиная, о двухъ окнахъ, едва вмѣщала кабинетный рояль, нѣсколько креселъ со столомъ и диванчикомъ, зеркало и растеніе, похожее на елочку — чей-то подарокъ. По стѣнамъ висѣло нѣсколько картинъ и гравюръ. Направо изъ передней другая дверь вела въ маленькую, скромно обставленную столовую, съ не по комнатѣ большимъ столомъ.

Въ эту квартиру провожала Вѣру Ѳедоровну, послѣ «Дикарки», молодежь, занявъ мѣста на козлахъ и подножкахъ ея экипажа; у подъѣзда ждала новая толпа; шпалерами растянувшись по лѣстницѣ, она бросала подъ ноги артисткѣ живые цвѣты. И также, какъ засыпали ступавшую по ступенямъ цвѣтами, засыпали ее въ передней просьбами о карточкахъ. Сколько ихъ нашлось — всѣ были отданы, а большинству все же не хватило. Тогда вынесли двѣ корзины цвѣтовъ, изъ числа поднесенныхъ, и въ одинъ мигъ не стало ихъ — ни цвѣтовъ, разсыпавшихся по петлицамъ шинелей и кофточекъ, ни корзинъ, по кусочкамъ разобранныхъ «на память». С. И. Зилоти, тотъ самый, чью треуголку видѣли всѣ на похоронахъ Вѣры Ѳедоровны, мелькавшую въ толпѣ, подлѣ гроба, распоряжался и тогда, въ этой праздничной толпѣ, раздавая карточки, помогая Вѣрѣ Ѳедоровнѣ сдерживать свое волненіе, пока ея нервы, доведенные этимъ вечеромъ до послѣдняго напряженія, не вызвали истерики.

Въ этой квартирѣ, гдѣ съ утра до вечера — утромъ, днемъ, за обѣдомъ, послѣ театра за ужиномъ, — смѣняли одинъ другого студенты, курсистки, актеры, писатели, поэты, критики и музыканты, близкіе друзья и едва знакомые визитеры, чувствовалось лихорадочное біеніе кипучей жизни. Все внимательнѣе и вдумчивѣе прислушивалась къ ней Вѣра Ѳедоровна. Находя время для всѣхъ и для всего, она все больше отдавалась углубленію своего сознанія. Съ дѣтства любившая книги, она отъ безпорядочнаго и случайнаго чтенія ихъ все настойчивѣе переходила къ систематической работѣ надъ собой. Вскорѣ въ этомъ пришелъ ей на помощь извѣстный А. Л. Волынскій, блестящій и разносторонній умъ котораго Вѣра Ѳедоровна тогда высоко цѣнила.

Иногда въ этой уютной квартирѣ, овѣянной милымъ привѣтливымъ тепломъ провинціи, можно было застать всѣхъ трехъ сестеръ вмѣстѣ, и тогда казалось, что три вѣщія птицы — Гамаюнъ, Сиринъ и Алконостъ, птица

печали, слетались на мгновеніе, чтобы повѣдать другъ другу какія то свои тайны и разлетѣться вновь надолго и далеко другъ отъ друга.

Иногда за стѣною гостиной слышались два грудныхъ голоса, сплетавшихся горячими звуками цыганской пѣсни съ тихими аккордами робкой гитары: это Вѣра Ѳедоровна съ Ольгой, сестрой своей, вслухъ мечтали о чемъ-то. Гдѣ нибудь, въ тихомъ углу, слушала ихъ сѣдѣющая мать, вспоминая пѣвца, давшаго жизнь этимъ сестрамъ. И тогда не петербургская грусть загоралась въ душѣ остановившагося на порогѣ этихъ комнатъ, случайнаго петербургскаго гостя, и было почему-то жаль эти два голоса, пробуждавшихъ желаніе любить, — самоотверженно, вѣчно и свято...

Послѣдній сезонъ, проведенный Вѣрою Ѳедоровною на этой квартирѣ*), отмѣченъ былъ неожиданнымъ появленіемъ въ Александринскомъ театрѣ сценъ изъ «Фауста». Я не былъ очевидцемъ этого спектакля, но вотъ что писали объ участіи въ немъ Вѣры Ѳедоровны:

«Наибольшій восторгъ публики вызвала сцена въ тюрьмѣ, гдѣ г-жа Коммиссаржевская, въ роли съумасшедшей Гретхенъ, напомнила публикѣ лучшіе моменты русскаго драматическаго театра, моменты, которые даются только великими, художественными произведеніями и въ исполненіи крупныхъ, выдающихся драматическихъ талантовъ. Именно такимъ талантомъ оказалась г-жа Коммиссаржевская; каждое ея слово, ея замѣчательная мимика, ея голосъ, мѣнявшійся отъ трагическаго шопота до гортанныхъ, задыхающихся нотъ ужаса — потрясали публику, заставляли удивляться тому, гдѣ-же скрывалась до сихъ поръ такая огромная сила таланта, страсти, правдивости, глубины и вдумчивости. Отвѣтъ находимъ въ томъ, что въ настоящее время ставятся не такія пьесы, въ которыхъ могъ-бы проявить себя могучій трагическій талантъ. Г-жа Коммиссаржевская была извѣстна публикѣ ролями средняго достоинства и силы, а теперь этотъ алмазъ блеснулъ передъ нами въ своей должной оправѣ». (Новости, 20-го дек. 1899 г.).

Или: «Лучше всѣхъ была Коммиссаржевская — безумная Гретхенъ, которая захватила своей игрой весь залъ, потрясла и вызвала у зрителей слезы». (Новое Время, 19-го дек. 1899 г.).

Или: «Г-жа Коммиссаржевская была идеальной Маргаритой. Сцену Гретхенъ въ тюрьмѣ она провела такъ, что зрители были совершенно захвачены ея глубокими страданіями, ея горемъ. И долго еще по окончаніи сцены

*) 1899 — 1900 г.г.

звенѣлъ грустный, полный скорби, вопль умирающей Гретхенъ». (Россія, 20-го дек. 1899 г.).

Только Пет. Газ. осталась при особомъ мнѣніи: «Г-жа Коммиссаржевская-Гретхенъ — была совсѣмъ не въ ударѣ, что не помѣшало ей имѣть колоссальный успѣхъ. Повторилось то-же, что я видѣлъ на «Дикаркѣ»: слабое исполненіе и неумѣренный энтузіазмъ. Г-жа Коммиссаржевская, во-первыхъ, рѣшительно не дала никакого образа, затѣмъ, она взяла сразу какой-то ультра-трагическій тонъ, лишивъ Гретхенъ ея обаятельнаго лиризма. Артистка поминутно мѣняла тонъ, темпы, затягивала паузы и обнаруживала отсутствіе настроенія. Одно изъ двухъ: г-жа Коммиссаржевская переучила или недоучила роль Гретхенъ. Это очень жаль. Я шелъ въ театръ, надѣясь увидѣть красивый, симпатичный и яркій образъ, безъ ненужнаго трагизма, но трогательный, простой и искренній». (Пет. Газ., 19-го дек. 1899 г.).

Едва-ли можно серьезно смотрѣть на критику Пет. Газ., какъ и вообще на сопоставленія газетныхъ отзывовъ, приводимыя мною лишь для того, чтобы дать понять непосвященнымъ о тѣхъ шипахъ и шипѣніяхъ, о которыхъ говорилось выше. Чуткая совѣсть художника такъ болѣзненно откликается на всякій кличъ, брошенный ему изъ толпы, хотя-бы и ученымъ книжникомъ. И если художникъ всегда съумѣетъ отличить фальшивый вопль фарисея отъ правды, чаще изрекаемой младенцами предъ лицомъ пророковъ, то все же сколько безсонныхъ думъ переживетъ онъ наединѣ съ собой, провѣряя себя послѣ этого вопля, изъ священной боязни впасть въ высокомѣріе и самодовольство.

Но ужъ недалеко было и то время, когда большинство газетъ стали впадать въ какой-то легкомысленный, ироническій тонъ, говоря о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда нельзя было не хвалить ее. И хотя не было подлѣ Вѣры Ѳедоровны Іуды, можно было догадываться, что Геѳсиманская ночь для нея когда нибудь да наступитъ.

5.

Послѣдніе два года, отданные Вѣрой Ѳедоровной Александринскому театру, протекали для нея, казалось, въ послѣднемъ усиліи порвать оковы окружавшаго ея академизма. Конецъ 1900 года былъ окрашенъ какимъ-то

утомленіемъ, охватившимъ, видимо, артистку. Сѣрый репертуаръ, въ которомъ отдѣльныя крупныя произведенія лишены были малѣйшей степени художественности въ ихъ общей постановкѣ и исполненіи, какъ напр. «Гамлетъ», быть можетъ, былъ одною изъ причинъ, быть можетъ, только создавалъ впечатлѣніе такого утомленія. Напрасно было-бы искать освѣщенія этому явленію въ тогдашнихъ отзывахъ прессы — въ нихъ мы находимъ только тѣ-же противорѣчія, какъ и раньше, или все усиливающійся тонъ, взятый однажды рецензентомъ «Петерб. Газ.». Если «Новости», напр. (отъ 31 авг. 1900 г.) писали по поводу «Бѣдной невѣсты» Островскаго, что «очень хороша была Коммиссаржевская, исполнявшая заглавную роль и напоминавшая въ послѣднемъ актѣ васнецовскаго ангела, — столько нервнаго трепета и желанія проникнуть въ будущее было въ ея прекрасномъ лицѣ», то въ «Театр. и Искусствѣ» спѣшили возразить (№ 36, 1908 г.): «Бѣдной невѣсты я не видѣлъ, ибо прежде всего не было самой Марьи Андреевны, но была г-жа Коммиссаржевская, которая и въ хваленой «Безприданницѣ» играетъ Лариссу собственнаго сочиненія, а никакъ не Островскаго».

Въ рецензіяхъ о «Снѣгурочкѣ», носящихъ общій характеръ отрицательнаго отношенія къ спектаклю и къ Коммиссаржевской въ заглавной роли, мы наталкиваемся на такія выраженія, достаточно характеризующія тонъ «отзывовъ».

«Г-жа Коммиссаржевская была милая, жалкая Снѣгурочка, походящая на ледяную сосульку, но никакъ не на боярышню, за которую ее приняли берендеи, или на красавицу, сводившую съ ума молодежь...» (Петерб. Газ., 29-го дек. 1900 г.). «Тутъ надо побольше пассивности, нерѣшительныхъ движеній, ребяческаго лепета, побольше проникновенія въ духъ сказки въ народномъ пониманіи образа и поменьше, ради Бога поменьше всевозможныхъ Анхенъ, Клерхенъ или Гретхенъ...» (Нов. Вр., 29-го дек. 1900 г.).

«Г-жа Коммиссаржевская, которая имѣла успѣхъ у части публики, должна, по моему, скорѣе забыть, что она когда либо выступала въ роли Снѣгурочки. Наивничающая, поджимающаяся, подбирающаяся, дѣлающая поминутно «большіе глаза» г-жа Коммиссаржевская не Снѣгурочка уже потому, что нисколько не поэтична. Такъ, ходитъ по сценѣ какая-то сиротка горемычная—у кого ужъ очень жалостливое сердце, тотъ и слѣдитъ за нею. А кто похладнокровнѣе, тотъ и забываетъ вовсе»... (Театръ и Искусство, № 1, 1901 г.).

Я не видѣлъ Вѣры Ѳедоровны въ «Снѣгурочкѣ», можетъ быть и правы эти отзывы, въ которыхъ интересенъ и характеренъ ихъ «тонъ» и пріемы критики. Но вотъ наступаетъ бенефисъ артистки, въ которомъ она играетъ

Маррику въ «Огняхъ Ивановой ночи», свою лучшую роль, по мнѣнію А. Кугеля, въ «Театрѣ и Искусствѣ» высказанному имъ послѣ кончины артистки. Но тогда, заявляя о томъ же, «Петербургская Газета» поспѣшила замѣтить, что Вѣра Ѳедоровна говоритъ «слишкомъ тихо, совсѣмъ, какъ въ жизни», между тѣмъ, какъ искусство есть всетаки «сверхъ жизни» и не только для сверхъ-дѣвицъ, какъ Маррика, но и рѣшительно для всѣхъ».

И такъ далѣе, и такъ далѣе...

Самый бенефисъ, однако, былъ принятъ публикою съ тѣмъ же энтузіазмомъ, какъ и предшествовавшіе. Въ эти послѣдніе Александринскіе сезоны, уже явно тяготившіе Вѣру Ѳедоровну, «Огни Ивановой Ночи» были послѣдней для нея яркой и радостной вспышкой — едва ли я ошибаюсь — отходившаго отъ нея академизма. Протестъ, хотя бы всего только зудермановскій, языческими огнями манилъ къ освобожденію. И ярче, чѣмъ когда либо прежде, возникала изъ этихъ огней истинная сущность артистки. Удивительно ли послѣ этого, что атмосфера перваго представленія «Огней», совпавшаго съ бенефисомъ Вѣры Ѳедоровны, была особо повышенной. Внѣшнюю сторону этого спектакля, какъ и оцѣнку исполненія, большинство тогдашнихъ газетъ передали, впрочемъ, въ томъ же тонѣ, въ какомъ написаны и вышеприведенные отрывки рецензій. Ихъ слишкомъ достаточно, чтобы не ссылаться на новыя цитаты. Ихъ достаточно такъ же и для того, чтобы не сомнѣваться въ томъ, какъ мало критика могла способствовать внутреннему перелому, который совершался въ то время въ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, подготовляя ее къ рѣшительному разрыву съ Александринскимъ театромъ. Ибо, если подобные отзывы не могли помочь ей выйдти на собственную дорогу, которую уже позже опредѣлили какъ протестъ, признавъ Вѣру Ѳедоровну безспорнымъ и живымъ его воплощеніемъ, то въ то время даже объ этомъ «протестѣ» ни словомъ не намекалось. Единственной попыткою серьезной и талантливой характеристики Вѣры Ѳедоровны, послѣ брошюры г. Заброжнева, такъ и остался этюдъ Ю. Бѣляева.

Одна, безъ посторонней помощи, должна была Вѣра Ѳедоровна разбираться въ себѣ, одинокая въ своемъ шумномъ успѣхѣ, одинокая въ просторныхъ комнатахъ своей квартиры на Николаевской, смѣнившей ея прежній скромный уголокъ.

Кажется, тамошній ея кабинетъ цѣликомъ поступитъ въ московскій музей Бахрушина; но едва ли настроеніе этой квартиры сохранится вмѣстѣ съ ея обстановкой. Что то холодное, временное чувствовалось въ ней. Неслышно

ступали ноги по затянутому сплошнымъ ковромъ полу. Гулко звучали голоса подъ высокимъ потолкомъ. Въ огромной столовой, за громоздкимъ столомъ казалась такой маленькой и беззащитной одинокая фигура Вѣры Ѳедоровны, всегда спѣшившей, — въ театръ, на благотворительный вечеръ, на дѣловое свиданіе, — всегда думавшей какую-то свою, затаенную думу. Все тревожнѣе, все таинственнѣе становилось и вокругъ нея. Въ этой большой, неприютной квартирѣ стали въявь свершаться какія то таинственныя явленія. То посреди оживленно бесѣдующихъ гостей съ трескомъ ударитъ объ полъ невидимая тяжесть и разсыплется мелкой дробью, то по длинной передней покатятся незримые шары. Ночью вдругъ зазвучитъ закрытый рояль. Кто то невидимый брякнетъ объ полъ невидимою связкой ключей. И кто то все звонитъ у парадной двери, настойчиво, изо дня въ день, и, на глазахъ у идущей открывать дверь прислуги, дергаетъ дверную ручку нетерпѣливо. Заподозрили хулиганство, стали слѣдить — и ничего себѣ не объяснили...

6.

... Еще послѣднее колебаніе, послѣднее сомнѣніе — и Вѣра Ѳедоровна на свободѣ. На рубежѣ новой дороги. Передъ новыми задачами. И первое ея большое артистическое путешествіе по Россіи представляется намъ теперь тѣмъ короткимъ отдыхомъ, когда путникъ впервые оглядываетъ всю лежащую позади него дорогу, когда передъ нимъ — безграничныя дали, еще заслоненныя отъ него поворотомъ пути. О предстоящемъ тогда догадываются по прошедшему, пройденнымъ оцѣниваются силы и возможности въ будущемъ. И вмѣстѣ съ Вѣрой Ѳедоровной радостно привѣтствовала ея побѣду надъ испытаніемъ александринскими лаврами вся Россія. Ни одного упрека себѣ не услышала она за свой разрывъ съ петербургскимъ академизмомъ, о первомъ ея союзѣ съ которымъ такъ вспоминали «Одесскія новости» (17 ноября 1902 г.):

«Всѣмъ памятенъ еще тотъ моментъ, когда артистка впервые дебютировала въ Спб., въ «Боѣ бабочекъ». Это былъ, въ полномъ смыслѣ слова, тріумфальный дебютъ. Провинція въ то время уже знала г-жу Коммиссаржевскую, какъ артистку съ живою душой, чуткимъ сердцемъ. Ея дарованіе тогда уже признавалось всѣми, чувствовалось всѣми. «Огонекъ» горѣлъ яркимъ, поэтическимъ, нѣжнымъ и теплымъ свѣтомъ, ласкающимъ зрѣніе и согрѣвающимъ душу

зрителя. Новочеркасскъ и Вильна оспаривали другъ у друга артистку. Въ Новочеркасскѣ она впервые обратила на себя вниманіе. Въ Вильнѣ она достигла той степени популярности, дальше которой идти некуда!... Спб. не признаетъ провинціи. Когда петербуржецъ слышитъ: дебютируетъ драматическій школьникъ — онъ съ большими надеждами отправляется въ театръ, чѣмъ если ему сообщаютъ: дебютируетъ провинціалка. И хотя артистическія звѣзды первой величины хорошо знали г-жу Коммиссаржевскую, потому что въ своихъ гастрольныхъ поѣздкахъ они должны были игнорировать Вильну (вѣдь играетъ Коммиссаржевская, вѣдь Виленцы никого не признаютъ, кромѣ Коммиссаржевской), но публика объ ея предстоящемъ дебютѣ говорила иначе, другимъ тономъ, съ другой мимикой: Э! она играла гдѣ то въ Вильнѣ...»

Едва ли можно объяснять горечь этой реплики антогонизмомъ между русской провинціей — всей Россіей — и Петербургомъ, антогонизмомъ, берущимъ свое начало скорѣе отъ центра, чѣмъ отъ периѳеріи. Она не могла не явиться, эта горечь, въ словахъ того, кто, вмѣстѣ съ освобожденной артисткой видѣлъ на пройденномъ ею пути слѣды опасныхъ испытаній, кто въ своей радости о побѣдившей не могъ не сказать: «Я не остановлюсь передъ тѣмъ, чтобы упрекнуть г-жу Коммиссаржевскую въ недостаточной разборчивости репертуара. Она не простая актриса, она художникъ, истинная, талантливая, вдохновенная артистка, и ей слѣдуетъ высоко держать знамя своего искусства, относиться къ нему, какъ къ святынѣ». Въ поясненіе этихъ словъ, заимствованныхъ изъ «Одесскаго Листка» отъ 24 ноября 1902 г., слѣдуетъ добавить, что подавляющее большинство пьесъ, составлявшихъ тогда репертуаръ Вѣры Ѳедоровны, представляло собою необходимое наслѣдіе, вышедшее вмѣстѣ съ нею изъ нѣдръ Александринскаго театра. И если вспомнить еще разъ о томъ, сколько нравственныхъ мукъ пережила Вѣра Ѳедоровна впослѣдствіи отъ невозможности освободиться отъ этого репертуара, — нужны были средства, а толпа требовала «стараго», — нельзя не назвать его — проклятымъ наслѣдствомъ.

Но какъ радостны были тогда надежды, какъ свѣтла и заманчива даль, въ синевѣ которой ужъ не различить, гдѣ кончается земля, гдѣ начинается небо! Какъ бодро звучало трогательное и прозорливое напутствіе, которымъ провожала Одесса Вѣру Ѳедоровну:

«... Когда я думаю о своемъ призваніи, я не боюсь жизни — этотъ девизъ даровитой артистки да будетъ вѣчнымъ ея девизомъ; кто любитъ, цѣнитъ и

уважаетъ свое призваніе, тому, дѣйствительно, не страшна жизнь, ибо удѣлъ того — безсмертіе» [1]).

Въ этотъ же годъ, когда бѣлая Чайка расправила свои сильныя крылья, Москва увидала ее впервые. Образы, рожденные вдохновеннымъ искусствомъ артистки, и чувства, вызываемыя этими созданіями, зарисованы были г. Яблоновскимъ съ какой то акварельной нѣжностью и прозрачностью. «Тѣ, кто не знаетъ, какой крупный талантъ г-жа Коммиссаржевская, могли узнать это третьяго дня», писалъ онъ о «Волшебной сказкѣ» 4 іюня 1902 г. въ «Русскомъ Словѣ». Я рѣдко, очень рѣдко видалъ такіе спектакли. Эта не крупная физически женщина, съ нервнымъ, благороднымъ лицомъ, захватила публику съ перваго своего появленія, да такъ и не выпускала въ теченіи всего вечера. И не только не выпускала, а притягивала все сильнѣе и сильнѣе... Въ разухабистые звуки цыганскаго романса вдругъ врываются такія ноты, что вами овладѣваетъ ужасъ: вы осязаете, что передъ вами исходитъ, заливается кровью живая человѣческая душа. И всѣ эти муки, всѣ эти страданія передаются г-жей Коммиссаржевской, какъ и всякимъ крупнымъ художественнымъ талантомъ, такимъ образомъ, что эстетическій восторгъ всегда перевѣшиваетъ страданье, и вы хотѣли бы страдать безъ конца».

Въ другой разъ (8 іюня 1902 г.) онъ говоритъ: «Этотъ вечеръ далъ лишь одно новое, удивительное впечатлѣніе. Я говорю о первомъ выходѣ Клэрхенъ. (Вѣчная любовь). За дверями раздалась музыка. Казалось, звенѣли серебряные колокольчики. Звенѣли радостно, задорно, такъ весело, что вызывали такіе же нѣжные звуки въ вашей душѣ. Затѣмъ появилось существо, полное такого трепетанія жизни, такого заразительнаго веселья, такого мальчишескаго задора, что разомъ вдругъ стало и свѣтло, и радостно. Это былъ сорванецъ, но совсѣмъ не тотъ, какимъ ихъ принято изображать на сценѣ: ничего шаблоннаго, условнаго и освященнаго традиціей — все свое; подлинникъ, а не копія. Это было такое веселье, что, когда оно смѣнилось драматическими нотами, мнѣ стало глубоко жаль. Я не хотѣлъ драматическихъ нотокъ; пускай онѣ превосходны, но онѣ убили тѣ солнечныя пятна, которыя грѣли мою душу».

Очень скоро послѣ этого перваго посѣщенія, Вѣра Ѳедоровна была въ Москвѣ вторично, и тогда ея художественный авторитетъ можно было считать тамъ вполнѣ утвердившимся: «Гастроли г-жи Коммиссаржевской кончены. И

---

[1]) «Од. Нов.» 24 Ноября 1902 г.

художественный, и матеріальный интересъ ихъ былъ огроменъ. Репутація ея, какъ первоклассной артистки, Москвой признана». Таковъ былъ итогъ, подведенный «Русскимъ Словомъ» еще въ январѣ (№ 11, 1902 г.).

Между двумя посѣщеніями Москвы, Вѣра Ѳедоровна опять заглянула въ Петербургъ, въ декабрѣ 1902 года, выступивъ передъ петербуржцами въ роли Магды изъ «Родины». Разсказать о томъ, что это былъ за спектакль, могъ бы только очевидецъ его, и я, не бывшій въ то время въ Петербургѣ, не стану пересказомъ съ чужихъ словъ умалять этого исключительнаго, повидимому, вечера. Можно лишь съ увѣренностью сказать, что энтузіазмъ публики достигъ такого напряженія, свидѣтелемъ котораго ни раньше, ни потомъ Петербургъ уже не былъ...

... Такъ кончилось для Вѣры Ѳедоровны испытаніе лаврами, изъ котораго она вышла побѣдившей, обновленной, вышла на новый путь, съ новыми силами. Пусть страданья и смерть ждали ее на этомъ кремнистомъ пути. Для страданій и смерти рождается въ жизнь человѣкъ. Но смертію своею она пришла къ безсмертію, но муками она явила намъ примѣръ гордыхъ поисковъ истины, благородной жажды неустанныхъ достиженій недостигнутаго. И, въ Петербургѣ принявъ искушеніе лаврами, она не могла не придти къ нему же за Голгоѳой.

Когда то всѣ пророки шли въ Іерусалимъ для принятія смерти. И когда смерть встрѣтила Вѣру Ѳедоровну въ далекомъ Ташкентѣ, напрасно петербуржцы, въ слѣпомъ ужасѣ, не зная, что сказать, какъ выразить свою позднюю печаль, каялись въ своихъ винахъ и говорили съ тоскою — умереть тамъ, гдѣ то, въ какомъ то Ташкентѣ!.. они были неправы — она приняла свой крестъ у нихъ, въ Іерусалимѣ.

П. П. Гайдебуровъ.

В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКАЯ ВЪ „ПАССАЖѢ“.

(Сезоны 1904—1905 и 1905—1906 гг.).

Говорить о роляхъ покойной Коммиссаржевской — все равно, что говорить о ней самой. Это была артистка субъективная и ярко индивидуалистичная. Она вездѣ запечатлѣвала себя. Это была, пожалуй, единственная у насъ артистка съ душой новой женщины, подвижной, богатой, сложной и требовательной. Этимъ она больше всего очаровывала.

Когда я думаю о Коммиссаржевской, мнѣ вспоминаются слова, во многомъ ей сродственнаго, Чехова.

— Не бойтесь автора никогда. Актеръ — свободный художникъ. Вы должны создавать образъ, совершенно свободный отъ авторскаго, — сказалъ онъ одной артисткѣ. — Когда эти два образа, авторскій и актерскій, сливаются въ одинъ, — получается истинное художественное произведеніе.

Коммиссаржевская, несомнѣнно, была свободной художницей, не могла не быть ею, такъ какъ всегда стремилась прежде всего выразить себя. И нерѣдко — когда авторскій образъ бывалъ ей не чуждъ — получалось то удивительное, гармоническое, художественное цѣлое, котораго желалъ Чеховъ.

Каждая изъ ролей Коммиссаржевской, какъ стараго такъ и новаго репертуара, освѣщаетъ какую-нибудь ея черту—со стороны темперамента или психологіи. Если хотите представить ее себѣ живою, во весь ростъ, вспомните ее въ ея роляхъ!

Мнѣ кажется, что годы, проведенные въ «Пассажѣ», гдѣ эта безпокойная, ищущая артистка почувствовала себя, хоть отчасти, у себя дома и гдѣ

послѣдующій горькій опытъ еще не успѣлъ коснуться ея,—самые характерные. Это время наиболѣе полнаго и яркаго ея проявленія.

Смѣшанный репертуаръ... «смѣшанный»—переходный театръ съ пестрымъ составомъ труппы... Но развѣ и сама она, по содержанію, по смѣлымъ, но не яснымъ мыслямъ, не стояла на перепутьи между старымъ и новымъ? Роли этого смѣшаннаго репертуара, которыя она съ такимъ трудомъ для себя подбирала, удачнѣе всего ее передавали.

Ни раньше, на казенной сценѣ, ни позже, въ *новомъ* театрѣ Мейерхольда, Коммиссаржевская не чувствовала себя на столько самой собой, какъ здѣсь, въ маленькомъ залѣ «Пассажа».

Всѣмъ еще памятны напряженные, интимные вечера въ уютномъ театрѣ «Пассажа» и его первыя представленія, привлекавшія избранную публику... Тогда ждали новаго театра. Его не было—не могло быть. Но атмосфера ожиданія очень живо и интенсивно ощущалась и среди зрителей, и на сценѣ «Пассажа».

Мнѣ не разъ приходилось высказываться въ рецензіяхъ, что пока нѣтъ новаго «Драматическаго» театра, возможенъ просто театръ В. Ѳ. Коммиссаржевской, интересный уже тѣмъ, что во главѣ его стала интеллигентная артистка.

Но Коммиссаржевская, повидимому, думала иначе. Она лелѣяла мечту о театрѣ, выдвигала труппу и довольно замѣтно стушевалась сама, какъ артистка. Изъ 31 новыхъ постановокъ, за два сезона, она выступила только въ двѣнадцати.

Но все-таки этотъ новый, ищущій театръ былъ ея дѣтищемъ. Публика это понимала и пользовалась каждымъ случаемъ, чтобы выразить ей вниманіе аплодисментами, цвѣточными подношеніями.

Лучшей ролью Коммиссаржевской безспорно была ибсеновская Нора, которую она передавала съ такой удивительной полнотой и яркостью.

Артистка удачно сосредоточивала свои творческія силы на первыхъ двухъ актахъ, на созданіи первоначальнаго образа Норы,—до переворота.

Чтобы понять возможность такого перерожденія и рѣдкаго, чуждаго компромиссовъ разрыва съ прошлымъ, нужно хорошенько знать прежнюю, маленькую Нору, съ ея бѣличьей головкой и золотымъ сердцемъ.

У Коммиссаржевской получался очень обаятельный и краснорѣчивый образъ Норы-бѣлочки. На сценѣ была полу-женщина, полу-ребенокъ, беззаботное и наивное существо, не тронутое никакими впечатлѣніями жизни, но

при этомъ жизнерадостное и глубокое, захватывающее своей непосредственностью и оригинальностью. Мысль еще не проникала въ ея хорошенькую головку. Куколкой она была въ домѣ отца, куколкой стала и для мужа, на котораго она молилась, считая героемъ, «самымъ лучшимъ человѣкомъ»... Въ ея понятіяхъ и представленіяхъ о жизни—сумбуръ, но натура у нея незаурядная и не безцвѣтная, а неподкупно правдивая, цѣломудренно-чистая и смѣлая. Отъ каждаго слова и движенія этой маленькой цѣльной женщины вѣетъ теплотой и непринужденностью, отъ каждаго самаго безсмысленнаго, въ практическомъ отношеніи, поступка — неотразимой логикой чувствъ.

Нора-жаворонокъ, Нора-бѣлочка, какъ ее называлъ мужъ, не могла поступать разумно и осмотрительно, но она всегда поступала по своему справедливо и хорошо, подъ непосредственнымъ чувствомъ любви къ отцу, къ мужу. У нея свои собственныя понятія, свой міръ, въ которомъ все своебразно и очень твердо. Поколебать что-нибудь въ этомъ мірѣ очень трудно—даже обожаемому Торвальду. Съ какимъ видомъ она его слушаетъ, когда онъ неодобрительно говоритъ объ ея покойномъ отцѣ! Головка съ полуопущенными глазами упрямо склонена на бокъ, на губахъ снисходительная улыбка... Говори, молъ, говори, но я-то знаю, какимъ былъ папа!..

А сколько у этой упрямой бѣлочки темперамента и здороваго «эгоистическаго» вкуса къ жизни!

Достаточно взглянуть, съ какимъ аппетитомъ она, исподтишка, грызетъ любимое пирожное, или какъ она затѣваетъ возню съ дѣтьми. Нора отдается игрѣ съ едва ли не большимъ увлеченьемъ, чѣмъ сами дѣти. Эта почти мальчишеская рѣзвость странно сочетается въ Норѣ-Коммиссаржевской съ глубокою, органическою женственностью. Въ интимныя минуты, напр., во время бесѣды съ д-ромъ Ранкомъ, до его неумѣстнаго признанія, движенія ея такъ сдержанны и граціозны, въ грудномъ, музыкальномъ голосѣ вспыхиваютъ такія глубокія ноты! Той же женственностью проникнуто все существо Норы, когда она разсказываетъ Кристинѣ, какъ спасла мужу жизнь и бережетъ отъ него свою тайну.

Превосходно очерчены были артисткой отношенія Норы къ мужу — ея пылкая любовь къ нему и очарованіе его любовью, при полной душевной отчужденности, несознаваемой ею, но все-таки тягостной. Это та ненавистная Ибсену любовь, которая неизбѣжно, по его мнѣнію, ведетъ къ катастрофѣ... Въ сущности, Нора совсѣмъ не знаетъ Торвальда и живетъ одинокою, отчужденною жизнью. Но она вѣритъ, что онъ самый хорошій, такой, какимъ

бы ей хотѣлось, чтобы онъ былъ, — сильный и смѣлый, способный защитить ее, доказать ей свою любовь, такую же большую, какъ у нея къ нему. Вообще, Нора-бѣлочка, съ дремлющими въ ея душѣ богатыми силами, была совершенно ясна и понятна въ исполненіи Коммиссаржевской. Всѣ оттѣнки голоса, движеній, мимики, придававшіе образу Норы такую жизненность, носили у артистки характеръ творчества: какъ бы возникали тутъ-же, стихійно, естественно, какъ бываетъ въ жизни.

Очень сильное впечатлѣніе оставлялъ финалъ 2-го дѣйствія, когда тучи уже до-нельзя сгустились надъ бѣдной Норой. Вся она полна безумнаго страха передъ предстоящей развязкой, полна мучительной тревоги и, вмѣстѣ, радостнаго ожиданія, что вотъ-вотъ свершится чудо — доказательство безмѣрной любви къ ней Торвальда... Эти разнородныя чувства разрываютъ измученную душу Норы на части, она чувствуетъ, что способна сойти съума.

А ея бѣшеная тарантелла, въ которой все: ужасъ передъ смертью, прощанье съ жизнью, съ любимымъ Торвальдомъ, трепетная надежда и борьба!

— Ты танцуешь такъ, какъ-будто дѣло идетъ о жизни и смерти, — добродушно замѣчаетъ ей влюбленный мужъ.

— Такъ и есть, Торвальдъ!

Отъ этого глухого, нетерпѣливаго восклицанія вѣяло настоящимъ, большимъ трагизмомъ — той страшной бездной, въ которую несчастная Нора уже готова была упасть со своимъ непрочнымъ счастьемъ.

Такая именно Нора, какую показывала Коммиссаржевская въ первыхъ двухъ актахъ, должна была стать личностью, могла рѣшиться на разрывъ съ прошлымъ безъ компромиссовъ и колебаній.

Третій актъ пьесы — самый неразработанный у автора. Онъ едва намѣченъ имъ, съ предоставленіемъ полнаго простора творчеству артистовъ. И онъ менѣе всего удается всѣмъ исполнительницамъ роли Норы, кромѣ Дузэ.

Не вполнѣ удовлетворила меня и Коммиссаржевская. Въ общемъ, эмоціональная передача перерожденія Норы ей удалась: Нора до рѣшительнаго объясненія съ мужемъ и послѣ него — два совершенно различныхъ образа. Нора-Коммиссаржевская въ послѣднемъ актѣ такъ же естественна и послѣдовательна, какъ всегда, — вѣдь, это же живая Нора! Ни фальшиваго тона, ни неподходящаго выраженія въ ея глазахъ не могло быть. Но, все-таки, происшедшій въ Норѣ полный нравственный переворотъ передавался ею недостаточно сложно.

Какъ и Дузэ, Нора-Коммиссаржевская выслушиваетъ грубыя, оскорбительныя рѣчи мужа, все время стоя лицомъ къ публикѣ. Это большая смѣлость со стороны артистки... По одному ея лицу зрители должны уловить всѣ перипетіи пережитой борьбы, всѣ оттѣнки чувствъ. Достигнуть этого Коммиссаржевской не вполнѣ удавалось. Зато въ заключительныя слова:— иду снять маскарадный костюмъ,—она умѣла вложить глубокое содержаніе.

О Норѣ, солидно бесѣдующей съ мужемъ на абстрактныя темы послѣ пронесшейся бури, не стоитъ говорить, — такъ она неестественна у Ибсена. Теплота и сердечность Коммиссаржевской всегда нѣсколько смягчали несуразность этого супружескаго діалога.

Постановка «Норы» совпала въ «Драматическомъ театрѣ» съ двойнымъ торжествомъ,—первымъ выходомъ Коммиссаржевской и ея именинами, 17-го сентября. Что это былъ за спектакль! Дѣйствительно, праздничный... Публика казалась наэлектризированой. Сколько овацій, цвѣтовъ, шумныхъ восторговъ по адресу Коммиссаржевской! А она выходила на вызовъ, какъ всегда, немного усталая, взволнованная, но скорѣе задумчивая, чего-то еще ждущая, чѣмъ радостная, съ мечтательными глазами, устремленными внутрь себя...

Несравненно меньше удался «Драматическому театру» «Строитель Сольнесъ», эта самая трудная и абстрактная изъ пьесъ Ибсена. И тутъ нѣтъ ничего удивительнаго: постановка ея въ обычныхъ условіяхъ старой реалистической сцены почти невозможна.

И у Бравича, и у Коммиссаржевской получились образы, только внѣшнимъ образомъ схожіе съ авторскимъ замысломъ, нецѣльные и недостаточно глубокіе, лишенные жуткаго ибсеновскаго блеска. Все же Коммиссаржевская удачнѣе справилась съ своей трудной задачей. Благодаря исключительной чуткости, ей удавалось, по временамъ, нащупать вѣрный тонъ въ довольно чуждой ей партіи. Въ общемъ, у нея получилось яркое и живое лицо.

Въ Гильдѣ несомнѣнно есть черты, родственныя Коммиссаржевской, чѣмъ, вѣроятно, эта роль и привлекла нашу артистку. Коммиссаржевская превосходно оттѣнила романтическую мечтательность Гильды, ея экзальтированное преклоненіе передъ своимъ избранникомъ, Сольнесомъ, присущую Гильдѣ органическую правдивость и кристальную чистоту. Когда Гильда-Коммиссаржевская своимъ звенящимъ, серебристымъ голоскомъ требуетъ

«свое королевство», старѣющій мастеръ долженъ испытывать приливъ новыхъ кружащихъ голову, творческихъ силъ... Эта юная героиня такъ обаятельна.

Но безстрашный, иногда граничащій съ жестокостью идеализмъ Гильды не нашелъ у Коммиссаржевской должнаго воплощенія. Ея Гильда, напротивъ, какъ будто задушевно-тепла и сердечна. Въ ея устахъ странна, даже невѣроятна мольба, обращенная къ любимому человѣку: сдѣлать невозможное, съ опасностью для жизни подняться на страшную высоту... Вы у нея не понимаете, гдѣ источникъ этого желанія, и оно звучитъ, какъ капризъ.

Недостаточно оттѣнены и другія черты Гильды: ея стремительность и воздушная легкость, обусловленныя безграничнымъ свободолюбіемъ «хищной птицы», какою она себя считаетъ. Образъ Гильды вышелъ у Коммиссаржевской слишкомъ изящнымъ, нѣжнымъ и мягкимъ, напоминающимъ многихъ, созданныхъ ею трогательныхъ героинь въ духѣ Клэрхенъ изъ «Гибели Содома».

Съ внѣшней стороны постановка Строителя Сольнеса [1]) была чрезвычайно вдумчива и изящна. Ею руководилъ, незадолго передъ тѣмъ приглашенный въ театръ, А. Л. Волынскій. Приглашеніе Волынскаго было встрѣчено ожиданіями однихъ и неудовольствіемъ другихъ — во всякомъ случаѣ оно вызвало цѣлую бурю. Къ чести Коммиссаржевской нужно сказать, что она не боялась никакихъ бурь, а всегда шла имъ на встрѣчу. Въ ней самой была буря. По природѣ новаторша, она какъ будто стремилась зарыться въ самую гущу жизни, все испытать, всѣхъ привлечь къ себѣ на помощь. И въ «Пассажѣ» и на Оффицерской Коммиссаржевская постоянно обнаруживала склонность выйти съ своимъ дѣломъ за предѣлы узкой театральной сферы, обыкновенно ревниво оберегаемой артистами, хотѣла сблизить свой театръ съ литературой. Къ обсужденію пьесъ въ «Драмат. театрѣ» постоянно привлекались извѣстные писатели, главнымъ образомъ изъ среды «молодыхъ». За смѣлость и широту, всѣ ищущіе въ дѣлѣ искусства всегда должны сохранить признательность къ Коммиссаржевской.

Изъ Чеховскихъ пьесъ въ «Драмат. театрѣ» были поставлены двѣ: «Дядя Ваня» (въ первомъ сезонѣ) и «Чайка», (во второмъ).

Изъ сѣренькой, терпѣливой Сони Коммиссаржевская сдѣлала чудо: маленькую, несчастную дѣвушку она превратила въ выразительницу общечеловѣческаго страданія. Въ мольбѣ Сони передъ отцомъ-профессоромъ о дядѣ Ванѣ (въ бурномъ 3-мъ актѣ), въ ея отчаянномъ призывѣ къ «мило-

---

[1]) 7 Апрѣля 1905 г.

сердію», прозвучалъ тысячеголосый вопль людей, загубленныхъ безпросвѣтною, будничною жизнью.

— Я говорю не то... не то я говорю, но ты долженъ понять насъ!..

Эти спутанныя, безсвязныя, полныя жгучей тоски и постепенно перешедшія въ рыданія, слова оставляли потрясающее впечатлѣніе.

Съ большой тонкостью и выразительностью проводила Коммиссаржевская всю заключительную сцену послѣдняго дѣйствія, благодаря чему ярко выдвигался основной внутренній смыслъ чеховской пьесы, которымъ такъ глубоко проникнуты слова Сони. Тяжела жизнь... Но чѣмъ тяжелѣе она, тѣмъ больше потребности въ идеалѣ, тѣмъ горячѣе вѣра въ него... И чѣмъ ярче идеалъ, тѣмъ дальше и недоступнѣе онъ для людей...

Эта маленькая устойчивая Соня, въ томъ освѣщеніи, какое ей давала Коммиссаржевская, чрезвычайно характерна для Чехова. Нашего пѣвца сумеречныхъ будней любятъ отождествлять съ его безвольными, нежизнеспособными героями. Ему приписываютъ пассивность и мрачный пессимизмъ. Соня-Коммиссаржевская, съ ея дѣятельною, жизненною натурою, могла бы защитить его.

— Мы будемъ жить... мы будемъ работать для другихъ... мы снесемъ всѣ испытанія, а потомъ мы отдохнемъ...

Помните, какимъ проникновеннымъ голосомъ уговариваетъ она своего, такого же несчастнаго, безъ капли личной радости, дядю Ваню?

— Мы услышимъ ангеловъ, мы увидимъ все небо въ алмазахъ, мы увидимъ, какъ все зло земное, всѣ наши страданія потонутъ въ милосердіи...

— ... Я вѣрую... горячо, страстно вѣрую...

Коммиссаржевская съумѣла оттѣнить въ этой маленькой, безвѣстной героинѣ не ея будничную сѣрость, а душевную высоту и присущее ей созидающее жизненное начало.

«Чайку» мнѣ не довелось видѣть въ «Драмат. театрѣ». Я видѣла ее на казенной сценѣ. Но и тамъ, несмотря на «провалъ» пьесы, загубленной рутинной постановкой, игра Коммиссаржевской оставила во мнѣ неизгладимое впечатлѣніе. Это одна изъ наиболѣе поэтичныхъ, творческихъ ролей ея, полно и ярко ее выражающая.

Наиболѣе близкимъ изъ русскихъ драматурговъ (кромѣ Чехова) былъ для Коммиссаржевской Найденовъ. Его полу-символическая пьеса-сатира «Авдотьина жизнь» [1]) какъ нельзя больше соотвѣтствовала тогдашнему обще-

---

[1]) Поставлена 27 ноября 1904 г.

ственному настроенію. Признаковъ освободительной бури еще не было, но ощущалась большая напряженность. Всякій намекъ, призывъ къ протесту встрѣчался съ обостреннымъ ожиданіемъ... «Драматическій театръ», благодаря Коммиссаржевской, чрезвычайно чутко отражалъ всѣ оттѣнки общественныхъ настроеній. Неудивительно, что пьеса Найденова, съ его искреннимъ протестомъ противъ застоя и пошлости русской жизни, заняла въ репертуарѣ театра почти центральное мѣсто. Всю силу протеста, весь огонь нетерпѣнія авторъ сосредоточилъ въ лицѣ главной героини — Авдотьи, и Коммиссаржевская великолѣпно это использовала.

Цѣльную и бурную протестантку представила намъ Коммиссаржевская, съ чувствами горячими и яркими, какъ весеннее солнце, какъ первая любовь. Она какъ бы предвосхитила то, что было потомъ, годъ спустя, или просто стихійно выразила то, что во всѣхъ тогда накоплялось...

Конечно, Авдотья Степановна была и многими другими сторонами въ высшей степени близка душѣ Коммиссаржевской. Вѣдь это-же русская Нора, воюющая за право своей личности, впервые проснувшейся! Полусознательно— по купечески Авдотья отстаиваетъ самое основное и драгоцѣнное для женщины право: быть сначала человѣкомъ, а потомъ уже матерью и женой.

Какъ лирична у Коммиссаржевской та сцена, въ которой грубая, бунтующая Авдотья съ грустью говоритъ о дѣтяхъ: — Эхъ, какая я мать! Имъ безъ меня будетъ лучше!..—

Творчество артистки и автора гармонично сочетались, чтобы представить въ Авдотьѣ именно русскій протестъ, со всѣми его, и наивно-привлекательными, и комично-слабыми, сторонами.

Когда ибсеновская Нора уходитъ изъ дома мужа, вы чувствуете, что она никогда не вернется. А глядя на то, какъ Авдотья, съ ругательствами и проклятіями, неистово выпрыгиваетъ отъ мужа въ окно, вы невольно проникаетесь сомнѣніемъ... Что-нибудь да окажется не такъ! Увидимся мы еще съ Авдотьей въ той же самой обстановкѣ... Такъ не уходятъ навсегда!

Вернувшись къ пенатамъ, русская Нора не смирилась. Она до дна души проникнута недовольствомъ, но она измучена, обезсилена. Да и зачѣмъ замкнутому въ клѣткѣ звѣрю сила?.. Чтобы добыть прочную свободу, нужно еще кое-что сверхъ того, что бушевало въ Авдотьѣ. Бушевало сильно; щедро разсыпала, направо и налѣво, Авдотья эпитеты «подлецовъ» и мерзавцевъ, съ отвагой прыгала изъ окна, рискуя разбиться, но оказалось этого мало — мало даже для того, чтобы разрушить старыя узы...

«Буря въ стаканѣ воды» — характеризуетъ протестъ Авдотьи одно изъ дѣйствующихъ лицъ пьесы.

А все-таки буря — не гніеніе и не застой!

«Авдотьина жизнь» шла въ «Драмат. театрѣ» безъ счету. И это былъ не только сценическій успѣхъ. Каждый разъ въ зрителяхъ чувствовался большой, живой откликъ. Между сценой и заломъ выростали прочныя, невидимыя нити. Коммиссаржевскую не разъ въ этой пьесѣ засыпали цвѣтами.

Небольшая вещица Найденова: «№ 13-ый» [1]), тонкая, написанная въ духѣ чеховскихъ пьесъ, давала Коммиссаржевской тоже хорошій матеріалъ, но только для проявленія совсѣмъ другихъ сторонъ: ея удивительной чуткости и душевной гибкости въ передачѣ человѣческаго страданія, ея глубокой отзывчивости.

На сценѣ — закоптѣлый неуютный номеръ съ потухшимъ самоваромъ... За окномъ воющій вѣтеръ... Тишина и тоска... и среди нея, тоже почти потухшій человѣкъ, одинокій, разговаривающій съ котомъ... Въ комнатѣ появляется также одинокая, безпріютная, затравленная жизнью Екатерина Ивановна.

Кто она? Гдѣ ея родня? Какъ дошла она до такого унизительнаго, нищенскаго положенія, чтобы искать убѣжища хоть на часъ у перваго встрѣчнаго. Неизвѣстно... Но это такая боль и мука, что когда бухгалтеръ Федоровъ задаетъ свои вопросы, Екатерина Ивановна въ отвѣтъ только еще сильнѣе рыдаетъ. Въ этихъ рыданіяхъ — у Коммиссаржевской не одна острая, индивидуальная боль отъ лишеній и обидъ, въ нихъ какъ бы соборная человѣческая тоска и жалоба, многоголосый вопль, вызванный отчужденностью и оторванностью. Одинокіе люди сами раздѣлили себя стѣной и это дѣлаетъ ихъ еще болѣе несчастными...

Каждый занятъ собой и съ большой подозрительностью и недовѣріемъ относится къ другому, хотя въ тайнѣ жаждетъ его участія и теплоты, интереса къ себѣ. Жаждетъ этого и полу-угасшій бухгалтеръ, и голодная, во всѣхъ отношеніяхъ, Екатерина Ивановна. И что же? Когда они встрѣчаются, происходятъ одни недоразумѣнія и оскорбленія, взаимное непониманіе. Каждый озабоченъ только тѣмъ, чтобъ поглубже скрыть свое одиночество и несчастіе.

---

[1]) Шла въ первый разъ 14 декабря 1904 г.

— Жутко жить! — вырывается у Екатерины Ивановны. Но она тутъ же, спохватившись, добавляетъ: — «Я не про себя»...

Коммиссаржевская вносила въ обрисовку этой «неизвѣстной» много интимной теплоты.

Въ «Дачникахъ» [1]) Горькаго Коммиссаржевская снова выступила въ роли протестантки. Варвара — наиболѣе живая и интересная фигура среди искусственныхъ героевъ пьесы. Въ нее Горькій вложилъ часть себя, въ ней чувствуется его темпераментъ, его кровь. Варвара — яркая индивидуалистка. Для нея: «все дѣло — въ человѣкѣ». Отсюда и ея протестъ противъ окружающей пошлости, противъ людей, у которыхъ «ничего нѣтъ», и вѣра въ будущее. Эту коренную черту Варвары артистка превосходно оттѣняла—особенно въ разговорѣ Варвары съ ея поклонникомъ, Рюминымъ. Въ исполненіи Коммиссаржевской постоянно чувствовалось, что — среди «дачниковъ»-интеллигентовъ, Варвара поневолѣ, и что она здѣсь временно. Она среди нихъ чужая; какъ звѣрекъ, смотритъ въ лѣсъ. Настроеніе протеста долго подавляется Варварой, постепенно наростаетъ и, наконецъ, въ послѣднемъ актѣ, разражается бурей.

Образъ Варвары получался у Коммиссаржевской живой, яркій и естественный. Но все же во время этого спектакля чувствовалось, что въ роли Варвары, слишкомъ несложной протестантки, артисткѣ будто не по себѣ — не то тѣсно, не то немного скучно, что ея собственному богатому содержанію негдѣ проявиться...

Гораздо ближе Коммиссаржевской героиня второй пьесы Горькаго: «Дѣтей солнца».

Слабенькая, больная Лиза, навсегда запуганная видомъ человѣческой крови, въ своемъ родѣ тоже протестантка. Она не раздѣляетъ самоувѣренности окружающихъ ее интеллигентовъ и ихъ радужныхъ надеждъ на то, что скоро для всѣхъ настанетъ счастливая, «солнечная» жизнь. Она протестуетъ противъ ихъ легковѣрія и склонности къ компромиссамъ. Она требуетъ отъ нихъ правдивости въ отношеніи къ себѣ самимъ, трезвости. Протесты ея кончаются истерикой, но это не лишаетъ ихъ значенія и нравственной силы.

Въ исполненіи Коммиссаржевской, Лиза явилась протестанткой отчасти и по отношенію къ автору. Горькому хотѣлось показать образчикъ барской

[1]) Поставлена 10 ноября 1904 г.

негодности и исчерпанности — обреченности. На сценѣ же, благодаря Коммиссаржевской, мы увидѣли существо, прежде всего очень привлекательное: чуткое, нѣжное, неподкупно правдивое и морально-требовательное. Эта Лиза слишкомъ болѣзненна, чтобъ утвердиться на землѣ, но ея духовное существо должно оставить слѣдъ, ея настроенія могутъ войти въ жизнь и принести плоды...

Вперемежку съ пьесами новаго репертуара, на сценѣ «Драмат. театра» были возобновлены три пьесы Островскаго — въ первомъ сезонѣ «Таланты и поклонники» и «Безприданница», во второмъ — «Дикарка». Все это роли прекрасно сдѣланныя и колоритныя въ бытовомъ отношеніи. Но для современнаго зрителя онѣ представляютъ интересъ, главнымъ образомъ, историческій.

Каждая изъ этихъ ролей — увлекательная актриса Нѣгина, трагическая «безприданница», съ ея цыганской кровью, и огненная «дикарка» — интересны по темпераменту и присущему имъ своеобразію. Въ этомъ отношеніи героини Островскаго могли быть близки душѣ Коммиссаржевской. Поэтому то онѣ такъ хорошо ей удавались. Но по психологическому содержанію, эти роли были для нея какъ — старыя платья, изъ которыхъ она давно выросла. Между героинями Островскаго (очень цѣльными и поэтичными, но примитивными) и ихъ исполнительницей чувствовалась такая же бездна, какъ между первобытнымъ человѣкомъ и современнымъ, утонченнымъ горожаниномъ.

Есть что-то наивное въ той трогательной сценѣ, когда обворожительная актриса Нѣгина признается своему жениху, студенту Петѣ, что хотя «трудовая», добродѣтельная жизнь очень хороша, но она выбираетъ для себя сцену съ ея омутами, потому, что это ей дороже... Но сколько теплоты, тончайшей гибкости и выразительности проявила тутъ Коммиссаржевская! По отдѣлкѣ эта роль была у нея изумительна.

Какъ прекрасна и чиста у Коммиссаржевской молоденькая актриса Нѣгина, влюбленная въ искусство! Для нея сцена — жизнь, безъ сцены она немыслима. Но отзывчивая и правдивая, юношески нетронутая, она не можетъ остаться равнодушной ни къ какому честному голосу, указывающему путь къ добру. Здѣсь и лежитъ корень ея отношеній съ добродѣтельнымъ студентомъ Мелузовымъ. Въ сущности, между этими людьми — ничего общаго. Прямолинейный простакъ Мелузовъ никогда не понималъ души своей невѣсты, да и артистку въ ней понялъ и оцѣнилъ только разъ, въ ея бенефисъ. А Нѣгиной, какъ художницѣ, нравилось все гораздо болѣе тонкое и сложное, чѣмъ этотъ студентъ, даже блестящее. Коммиссаржевская это

удачно подчеркнула въ мечтательномъ возгласѣ Нѣгиной о Великатовѣ: — «Да кому-жъ онъ можетъ не нравиться!» —

Но и чувство къ Мелузову въ ней очень сильно. Она сознаетъ, что оно связано съ чѣмъ-то очень хорошимъ въ ней, и крѣпко за него держится. Это ея совѣсть, мѣрило добра для нея. Сколько трепетной благодарности влагаетъ Нѣгина - Коммиссаржевская въ слова, обращенныя къ ея жениху-учителю: — О, я уже стала лучше, гораздо лучше! — Она вся вспыхиваетъ и словно выростаетъ въ эту минуту; глаза у нея становятся большими, влажными, серьезными. Лучше всего удавалась артисткѣ сцена въ 3-мъ актѣ послѣ бенефиса, когда въ душѣ ея, въ короткія мгновенія, опредѣляется исходъ мучительной борьбы. Какъ естественъ ея испугъ при видѣ письма отъ Великатова, выпавшаго изъ его роскошнаго букета! Она вскакиваетъ, какъ ужаленная, вспомнивъ о другомъ письмѣ — отъ своей «совѣсти», отъ Мелузова — письмѣ, о которомъ совершенно забыла, хотя получила его раньше. Она читаетъ письмо Мелузова тихимъ, нѣжнымъ голосомъ, проникновеннымъ и виноватымъ, словно предвидя, что — тамъ, и въ другомъ письмѣ, и зная, какъ она впослѣдствіи поступитъ...

Много нюансовъ, много художественныхъ жемчужинъ... И все же, даже въ игрѣ Коммиссаржевской, чувствовалось, какъ старъ, какъ чуждъ и далекъ отъ насъ милый, наивный Островскій. И странно было видѣть новую, сложную артистку въ его роляхъ.

Пьесы новаго репертуара давали Коммиссаржевской болѣе подходящій матеріалъ. Тутъ было больше простора для проявленія ея своеобразной индивидуальности, полнѣе и выразительнѣе говорила ея «современная» душа.

«Другая» Бара [1]) или иначе: «Безуміе любви», — съ ея сложнымъ, психологическимъ узоромъ, особенно отмѣчена печатью жгуче - современныхъ настроеній, проблемъ, диссонансовъ.

Героиня — молоденькая, талантливая скрипачка Лида Линди, хрупкая, полубольная, какъ бы сотканная изъ однихъ нервовъ, обаятельная физически и духовно, необыкновенно соотвѣтствовала всему облику Коммиссаржевской. Можно было подумать, что нѣмецкій драматургъ создалъ эту роль спеціально для нашей артистки.

---

[1]) Поставлена 24 ноября 1905 г.

Обратите вниманіе на авторскія ремарки относительно наружности Лидіи Линдъ. «Стройная, худощавая», «большіе глаза, которые въ минуты возбужденія дѣлаются какъ-бы безумными», «лицо подвижное, съ безпрерывно мѣняющимся выраженіемъ», «чувственныя губы», «мягкій грудной голосъ», «среди разговора она вдругъ начинаетъ улыбаться, какъ бы думая о чемъ-то совсѣмъ другомъ» и т. д.

Легко представить себѣ, какую гамму настроеній, сложныхъ, мѣняющихся чувствъ должна была представить Коммиссаржевская въ этой, сродственной ей, героинѣ! Игра ея была полна тончайшихъ оттѣнковъ.

Съ появленіемъ Лиды Линдъ въ комнатѣ профессора Гессъ, съ нею какъ будто вливается тихій свѣтъ, ясный и мягкій, ласкающій.

Въ отвѣтъ на восторгъ, выраженный Гессомъ по поводу ея игры, Лида Линдъ такъ просто и задумчиво говоритъ:

— Да... иногда я и сама удивляюсь... вдругъ я передъ собой ничего не вижу... ни рампы, ни людей... внутри меня дѣлается свѣтло... по особенному... я тогда не слышу даже своей игры... но мнѣ кажется, что кругомъ меня свѣтятся много, много солнцъ...

Чудесный даръ Лиды Линдъ — загадка для нея самой. Это нѣчто для нея постороннее, сходящее свыше и освѣщающее жизнь. Въ другія минуты въ ней темно, надъ ней властвуютъ какія то таинственныя силы жизни. Ей трудно и тяжело жить. Она изнемогаетъ, по временамъ совсѣмъ больна.

Первоначальныя отношенія съ профессоромъ проникнуты ровною, довѣрчивою нѣжностью, тѣмъ крѣпнущимъ, гармоничнымъ общеніемъ и пониманіемъ, которымъ такъ дорожатъ впечатлительныя души. Но вокругъ чувствъ Лиды Линдъ — все время какая то странная атмосфера тайны, и въ наиболѣе интимныя минуты она сгущается. Вѣетъ драмой — глубокой, роковой, особенной, можетъ быть — позорной.

Финалъ перваго акта оставляетъ неожиданное, но потрясающее впечатлѣніе. Когда, послѣ нѣжнаго воркованья, проф. Гессъ, во вспышкѣ страсти, привлекаетъ Лиду къ себѣ, она рѣзко его отстраняетъ, въ изступленіи отталкиваетъ, вырывается.

— Нѣтъ, нѣтъ!..

Въ глухомъ, хрипломъ голосѣ Лиды ужасъ, непреодолимое отвращеніе.

Зрители недоумѣваютъ. Что тутъ — какая-нибудь дисгармонія, одинъ изъ тѣхъ капризовъ природы органическаго несоотвѣтствія, которое дѣлаетъ сближеніе невозможнымъ? Или что-нибудь другое?

Разгадка наступаетъ только въ третьемъ дѣйствіи, когда въ начавшуюся налаживаться жизнь Лиды Линдъ съ Гессомъ врывается ея бывшій импрессаріо Амгиль. Это ея прежній возлюбленный, сохранившій надъ ней магическую власть.

По двумъ-тремъ штрихамъ, по первымъ словамъ, которыми обмѣнялись бывшіе любовники, не трудно возстановить всю картину ихъ отношеній.

Это не любовь въ обычномъ смыслѣ слова. Это обнаженная, нервическая страсть — патологическая по безмѣрности и исключительности, непреодолимая и почти вѣчная по прочности. Какъ она характерна для людей новаго времени! Они нервны и своеобразны, капризны въ своихъ интимныхъ проявленіяхъ, и въ то же время они такъ жадны къ жизни и ея наслажденіямъ. Гармоническая комбинація, которая обезпечивала бы высшую сумму этихъ желанныхъ наслажденій, крайне рѣдка, трудно достижима. Но когда она встрѣчается, это оставляетъ неизгладимый слѣдъ въ нервной природѣ современныхъ людей, сковываетъ ихъ, дѣлаетъ взаимными рабами...

Воспоминаніе о такой страсти и стояло призракомъ передъ бѣдной Лидой Линдъ, коверкало ея жизнь. Всякое другое чувство, всякое впечатлѣніе въ этой области было для нея физически непріемлемо. Вотъ откуда конфликтъ ея съ влюбленнымъ въ нее Гессомъ.

Во время встрѣчи съ импрессаріо Коммиссаржевская превосходно передавала и патологическую нервозность Лиды Линдъ, искалѣченной роковымъ чувствомъ, и ея чисто-женскую пассивность и податливость внушенію.

«Циничный» Амгиль «жадно» смотритъ на бывшую возлюбленную и искусно бередитъ старыя — «стыдныя», «физическія» воспоминанія. Лида Линдъ повинуется ему послушно, безъ малѣйшаго возраженія, какъ сомнамбулла и, покинувъ профессора, уѣзжаетъ съ старымъ другомъ въ новое турнэ.

Излишне реалистическая сцена послѣдняго акта, когда умирающая Лида своимъ угасающимъ тѣломъ страстно стремится къ тому же, подчинившему ее, любовнику, проводилась нашей артисткой съ присущимъ ей чувствомъ мѣры. Она не шокировала зрителя, а трогала его, возбуждала къ Лидѣ Линдъ сочувствіе.

Вся пьеса Бара, благодаря исполненію В. Ѳ. Коммиссаржевской, казалась болѣе внутренней и значительной, чѣмъ была на самомъ дѣлѣ.

Аналогична по настроенію пьеса Шнитцлера: «Крикъ жизни» [1]), явившаяся на сценѣ «Драмат. театра» послѣдней новинкой. О духовной близости

---

[1]) 6 февраля, 1906 г.

двухъ драматурговъ говоритъ и трогательное посвященіе Шнитцлеромъ своей драмы «другу Герману Бару».

Коммиссаржевская дала очень интересный и жизненный образъ молоденькой дѣвушки Мари, съ ея нервнымъ, страстнымъ темпераментомъ и смѣлой, яркой личностью.

Вы помните — эта своеобразная дѣвушка, положительно сжигаемая жаждой жизни, долго томилась, ухаживая за отвратительнымъ старикомъ-отцомъ; наконецъ, не выдержала — подсыпала ему въ стаканъ яду, а сама убѣжала въ объятія молодого драгуна.

Коммиссаржевскую обвиняли въ томъ, что она «идеализировала» героиню Шнитцлера. Говорили, будто-бы она напрасно одухотворила Мари, у которой единственнымъ побужденіемъ къ преступленію была ея необузданная чувственность.

Артистка не заслуживала этихъ упрековъ — она совершенно вѣрно поняла свою роль и придала ей тотъ трепетъ современности, котораго желалъ авторъ. «Чувственность» Мари — совершенно особаго рода. Она очень сродна той нервической страсти, которая поработила героиню Бара.

Кто этотъ молодой драгунъ, къ которому побѣжала Мари прямо отъ трупа отравленнаго отца? Любовникъ, возлюбленный? О, нѣтъ, просто первый встрѣчный офицеръ, съ которымъ она одну ночь «носилась по свѣтлой залѣ»... И во время этихъ танцевъ судьба Мари рѣшилась безповоротно. Вся она очутилась во власти своего чувства къ молодому драгуну. Все прошлое: ея женихъ, скромный лѣсничій, ея планы на будущее, все мгновенно свалилось въ бездну. Вотъ какая это была чувственность!

Сама Мари впослѣдствіи ни въ чемъ не раскаивалась, считая, что все произошло такъ, какъ неизбѣжно должно было произойти.

— Непреодолимо влекло меня, такъ обольстительно и властно, какъ-будто тамъ за дверью ждала меня сама жизнь, желанная, чудесная — и ждала только въ ту ночь... и никогда больше...

Была ли неправа Коммиссаржевская, раздвинувъ внѣшнія рамки авторскаго замысла и углубивъ психологію героини — внеся въ нее элементъ общечеловѣчности, почти мистики?

Роль Мари была отдѣлана артисткой съ большой продуманностью и очень тонко. Великолѣпно прошла у нея сцена разрыва съ прежнимъ женихомъ, гдѣ Мари — такъ необычно для дѣвушки ея среды, — смѣла и свободна отъ всякой рутины и предразсудковъ. Превосходенъ и короткій діалогъ съ

драгуномъ послѣ того, какъ Мари, спрятавшись за портьеру, была свидѣтельницей развязки его прошлаго романа.

На предложеніе уйти, она остается неподвижной; на вопросъ: ты остаешься?—молча киваетъ головой. И фигура ея, словно отяжелѣвшая, и застывшее лицо выражаютъ одно: спокойное сознаніе неизбѣжности того, что должно произойти.

— Знаешь ли ты, что я долженъ покончить съ собой, прежде, чѣмъ взойдетъ солнце?

— Да, знаю.

— И все таки остаешься?

— Я пришла...

— Тогда скорѣй... бѣжимъ отсюда.

Предстоящая ночь, только одна ночь принадлежитъ имъ. Когда въ человѣческихъ душахъ загорается такой силы желаніе, всѣ обыденныя соображенія, препятствія и условности исчезаютъ сами собой.

Сцена отравленія дочерью гнуснаго старика была, въ исполненіи Коммиссаржевской, очень рельефна и художественно убѣдительна. Даже поднося ядъ, Мари полна брезгливости и отвращенія, старается не прикоснуться, подаетъ стаканъ издали. Какія тутъ могутъ быть колебанія и сомнѣнія? Въ глазахъ ужасъ... но вы чувствуете, что она никогда не раскается.

Сколько тонкой, кропотливой работы, ума и любви къ искусству проявила артистка въ одной этой скромной пьесѣ Шнитцлера!

Теперь, когда судьба смела съ лица земли Коммиссаржевскую и уничтожила, кажется, всякія театральныя начинанія, когда на сценахъ, гдѣ играла Коммиссаржевская, безмятежно процвѣтаетъ балаганъ, мнѣ особенно вспоминаются интеллигентные вечера въ «Пассажѣ»—всегда въ настоящей, художественной атмосферѣ.

Вспоминается и другое: какъ строги были театральные критики къ покойной Коммиссаржевской, какъ они предъявляли безмѣрныя требованія къ смѣшанному «Драматич. театру» въ «Пассажѣ», какъ, впослѣдствіи, обливали грязью едва возникшій новый театръ на Офицерской... Это тѣ же самые критики и рецензенты, которые впослѣдствіи разливались въ похвалахъ Коммиссаржевской у ея гроба. Теперь они добросовѣстно посѣщаютъ театры-балаганы,—кушаютъ себѣ на здоровье, что имъ преподносятъ, и похваливаютъ... а тогда метали молніи!

Мнѣ невыразимо жаль Коммиссаржевскую, какъ художницу, какъ культурную работницу сцены. Мы такъ бѣдны культурой... А она погибла въ расцвѣтѣ силъ, когда, въ той или иной формѣ, могла еще сдѣлать многое. Но мнѣ эта гибель ни на минуту не казалась случайностью.

Чѣмъ больше я думаю, тѣмъ больше убѣждаюсь, что «роковое», призвавшее «оспу», было не только въ ней, а и въ окружающей ее средѣ.

Если бы въ нашей сверхъ-столицѣ была хоть кучка сплоченныхъ, культурныхъ людей, устойчивыхъ и требовательныхъ, развѣ теперь процвѣтали бы въ ней балаганы?

Наше общество слишкомъ некультурно, чтобы цѣнить и беречь хрупкаго художника. Поклоняться мы можемъ, осыпать неумѣренными похвалами и возводить въ «геніи» — это да. Но цѣнить и беречь талантъ, во-время поддержать, окружить соотвѣтствующей атмосферой — мы не способны. Не доросли до этого.

Миръ праху твоему, несравненная, одинокая художница!

Хочется вѣрить, что твои исканія и борьба — весь твой горькій опытъ — не пройдутъ безслѣдно для новаго искусства, для новой жизни.

Е. Колтоновская.

СПБ. 1910 г.

ЛѢТОПИСЬ ТЕАТРА НА ОФИЦЕРСКОЙ.

(В. Ѳ. Коммиссаржевской).

«Я лично раздѣляю свою сценическую жизнь, — говорила Вѣра Ѳедоровна Коммиссаржевская, — на три періода: первый, когда я еще играла въ провинціи, второй — періодъ Александринки и перехода къ Ибсену, и третій — когда я пришла къ Метерлинку и условному театру».

Въ предлагаемой вниманію статьѣ, буду касаться только послѣдняго періода дѣятельности Вѣры Ѳедоровны и работы ея театра на Офицерской.

Въ концѣ января 1906 года въ періодической печати появились замѣтки, что Дирекціей «Драматическаго театра В. Ѳ. Коммиссаржевской» ведутся переговоры о снятіи театра на Офицерской. Слухи стали дѣйствительностью. Въ началѣ февраля уже сообщается, что снятый В. Ѳ. Коммиссаржевской театръ будетъ перестроенъ и дирекціей ассигнована сумма въ нѣсколько десятковъ тысячъ рублей. О направленіи, репертуарѣ свѣдѣній для большой публики не было, но перемѣны въ администраціи, приглашеніе режиссеромъ, вмѣсто Н. А. Попова, В. Э. Мейерхольда, давало поводъ предполагать, что театръ вступитъ на новый путь. Броженіе политическое 1905 — 6 года не могло не захватить и сценическихъ дѣятелей. Дань увлеченію протестомъ отдалъ и художественный міръ. Вчерашніе декаденты, кричавшіе о «новой красотѣ», дѣлаются ярыми соціалдемократами; но увлеченіе политическими запросами продолжалось недолго. Подготовляемый журналами «Міръ искусства», «Вѣсы», «Вопросы жизни», переломъ въ художественной сферѣ, въ искусствѣ уже совершился. Творенія «модернистовъ», «декадентовъ» распространяются

въ массѣ экземпляровъ; къ крику поэта: «для новой красоты нарушаемъ всѣ законы, преступаемъ всѣ черты» не только прислушались, взяли лозунгомъ, но началось уже практическое выполненіе призывовъ мятущагося духа, въ противовѣсъ «кухнѣ реализма». Пронесшись ураганомъ, «переоцѣнка цѣнностей» захватила въ свою полосу и театръ. Мечты о «классовомъ» театрѣ были отброшены, художники вспомнили о святой обязанности завоевать свободу къ проявленію своего «я», показать душу, красоту, грезу. Въ литературныхъ кругахъ вопросы искусства, ближайшія задачи театра, его реформа, возбуждаютъ горячіе дебаты, въ разборѣ направленій создаются и ярко опредѣляются партіи. Нервное напряженіе не могло не захватить чуткую душу великой артистки. Вступивъ на новый путь исканій, Вѣра Θедоровна отдала не только свою артистическую душу, не только смѣло бросилась сама, но и привлекла къ себѣ все рвущееся отъ рутины. При театрѣ образовался кружокъ молодыхъ, «субботы» въ театрѣ собирали писателей и художниковъ новаго направленія, гдѣ дѣлились впечатлѣніями, планами; вѣрилось, что театръ долженъ создать что-то новое, небывалое, стряхнуть оковы традицій. Мечты созданія театра-храма предполагалось осуществить на дѣлѣ. Перестраиваемый театръ, по проекту, долженъ быть въ античномъ вкусѣ, весь бѣлый, съ колоннами: вмѣсто обычныхъ креселъ или стульевъ удобныя, широкія скамьи. Къ сожалѣнію, злой диктаторъ—касса—приказалъ вынести ихъ и замѣнить обыкновенными стульями, чтобъ повысить цѣну валового сбора. Были и другія непріятныя неожиданности. Среди разгара работъ взявшій подрядъ былъ объявленъ несостоятельнымъ. Вѣрѣ Θедоровнѣ пришлось выйти изъ бюджета и, чтобъ не затягивать открытіе сезона, вложить еще 40.000 изъ запаснаго фонда. Наступилъ августъ. 7-го начались репетиціи въ помѣщеніи Латышскаго музыкальнаго кружка. Ремонтъ предполагалось закончить 15-го сентября, но уже 27-го августа рѣшено было предпринять поѣздку, такъ какъ выполненіе всѣхъ работъ оттягивалось до конца октября. Часть труппы съ В. Θ. отправилась въ поѣздку, другая осталась репетировать въ Петербургѣ. Настроеніе въ работѣ было бодрое, приподнятое. Хотя часть труппы, уже овладѣвшая опытомъ старой драмы, привыкшая работать въ старыхъ постановкахъ, была недовольна новшествами, но огонь, поддерживаемый В. Θ., захватывалъ; вѣрилось въ «нужность» происходящаго, протесты невольно замолкали. Въ Петербургѣ репетиціи велъ второй режиссеръ П. М. Ярцевъ, В. Э. Мейерхольдъ выѣхалъ въ поѣздку, гдѣ и работалъ надъ новыми своими постановками.

Наступило 10 ноября — день открытія театра пьесой Ибсена, «Гедда Габлеръ».

Переполненный театръ. Настроеніе приподнято. Поднимается первый занавѣсъ Бакста — за нимъ безшумно расходится другой, открывается сцена. Шопотъ. Необычность обстановки вызываетъ тревогу, понятное любопытство.

Передъ смущеннымъ, растеряннымъ зрительнымъ заломъ оконченъ первый актъ.

Новые пріемы исполненія и постановки заставляли говорить о себѣ, съ каждымъ съиграннымъ актомъ возбуждая въ публикѣ страстные споры. Голосъ средины былъ заглушенъ. Не было другихъ мнѣній, — или бранили и возмущались, или восторженно, молодо, чисто привѣтствовали народившееся, еще смутное, но необычное, далекое отъ рутины и трафарета.

Пресса не могла не откликнуться на жгучій вопросъ, какой ставилъ театръ своимъ открытіемъ сезона. «Театръ открывшійся — реакція «Художественному театру» съ его стильной бутафоріей», говоритъ рецензентъ «Рѣчи», «смерть быту» написано на знамени новаторовъ» [1]. Но новаторство театра было встрѣчено рѣзкимъ осужденіемъ всей прессы. Пріемы Мейерхольда — «малярно-столярная работа», по опредѣленію и отзывамъ г. Кугеля, критика «Театръ и Искусство», — «вызываютъ въ публикѣ недоумѣніе, раздраженіе, досаду». Сравнивая Мейерхольда со Станиславскимъ, Кугель видитъ контрастъ: «у одного «картина быта», другой пытается остаться «внѣ времени и пространства». Одинъ учитъ «конкретизаціи», другой «символизаціи». Актера донимаютъ оба» [2]. Походъ прессы противъ доминирующей роли режиссера былъ общій, высказывались сожалѣнія, что чудный талантъ великой артистки принесенъ въ жертву «декоративнымъ претензіямъ». Ставили на видъ противорѣчіе въ обстановкѣ не только съ ремаркой автора, но и съ основной идеей пьесы. «Произошелъ абсурдъ: какъ бы затерялась основная нить пьесы. Отсутствіе мѣщанской обстановки было въ полномъ противорѣчіи съ духомъ Гедды, рвущейся отъ мѣщанства, банальныхъ традицій, въ область свободы и красоты духа». Объ исполненіи артистовъ отзывы были тоже мало благопріятные. «Это подмѣненная, редуцированная Коммиссаржевская, — Коммиссаржевская, распредѣлившая роль Гедды на серію болѣе или менѣе красивыхъ барельефовъ».

---

[1] «Рѣчь», № 215, 1906 г.

[2] «Театръ и Искусство», № 47, 1906 г.

Были отдѣльные голоса и за новые пріемы. Рославлевъ, отмѣчая задачи и попытки новой сценической живописи, считалъ ихъ удачными. «Въ основу положены, несомнѣнно, новые принципы, очень желательные: принципы упрощенія, стилизаціи и живописной красоты. Здѣсь глазъ не оскорбляется, а отдыхаетъ на красивыхъ, мягкихъ картинахъ въ своеобразной рамкѣ нарядныхъ боковыхъ занавѣсовъ. Чувствуются намеки эскизностью декорацій дать именно надлежащій живописный фонъ для актеровъ. Сказывается намѣреніе, въ гармоніи съ тонами декорацій, выдержать цвѣта и тона костюмовъ. И съ этой точки зрѣнія красно-коричневые сюртуки и пѣгіе панталоны, являясь болѣе или менѣе удачными пятнами, имѣютъ большой смыслъ». Объ игрѣ Вѣры Ѳедоровны критикъ говоритъ: «можно любоваться красотой позъ и эффектностью костюма г. Коммиссаржевской» [1]).

Второй постановкой театра на Офицерской была пьеса Юшкевича: «Въ городѣ». Пьеса имѣла нѣкоторый успѣхъ. Послѣ 3-го акта вызывали автора, послѣ 4-го вызовы возобновились.

Новые пріемы въ постановкѣ опять подняли въ прессѣ не менѣе страстныя возраженія какъ газетъ, такъ и журнала «Театръ и Искусство». Критикъ журнала замѣчаетъ: «Робость фантазіи обнаружена Мейерхольдомъ и въ пьесѣ «Въ городѣ». Идеалистическое воображеніе г. Мейерхольда «вмѣстить» самоваръ отказывается, но чашки принимаетъ. Чай выносится изъ-за кулисъ въ чашкахъ... За малымъ исключеніемъ исполнительствовалъ за всѣхъ г. Мейерхольдъ. Какъ только актеръ или актриса открывали ротъ — я сейчасъ же узнавалъ г. Мейерхольда, читавшаго за актрисъ и актеровъ «ролю» безъ улыбки, безъ радости въ движеніяхъ и солнца въ глазахъ, — было только скучно». Высказывая сожалѣніе и грусть о «чуткой актрисѣ», какъ В. Ѳ. Коммиссаржевская, «явившей ужъ столько доказательствъ безкорыстнаго и подлинно самоотверженнаго служенія театру», г. Кугель отзывается крайне отрицательно о принципахъ постановокъ, заимствованныхъ г. Мейерхольдомъ у Фукса, утверждая, что реформировать театръ посредствомъ живописи невозможно, и всецѣло встаетъ на защиту актера, яко бы подавленнаго режиссеромъ, и въ своемъ увлеченіи доходитъ до крайностей. «Кончится ли это измывательство режиссерскихъ хановъ надъ искусствомъ», спрашиваетъ онъ. «Надъ театромъ полузадушеннымъ и обморочнымъ склонился «аспидъ» и добиваетъ его пинками.

---

[1]) «Театръ и Искусство», № 49, 1906 г.

То, что мы называемъ театромъ, превращается въ экзерцир-гаусъ, въ казарму, въ фаланстеру, въ аракчеевское военное поселеніе» [1]).

Если первыя двѣ постановки театра вызвали яростныя нападки прессы, то слѣдующая за ними «Сестра Беатриса», примирила съ новымъ методомъ и на первомъ спектаклѣ вызвала восхищеніе. Въ театрѣ создалось какое-то молитвенное, благоговѣйное настроеніе. Театръ, дѣйствительно, былъ храмомъ. Подъемъ исполнителей передался въ залу. На лицахъ апплодирующихъ были искреннія слезы. Этотъ спектакль былъ однимъ изъ самыхъ свѣтлыхъ воспоминаній Вѣры Ѳедоровны. Часто она говорила, что такія минуты не забываются.

Пресса, отмѣчая удачу и торжество театра, не преминула отнести успѣхъ случайному совпаденію содержанія пьесы съ задачами, поставленными новымъ театромъ. «Настроенія Метерлинка, до извѣстной степени, совпадаютъ съ настроеніями руководителей этого театра, и въ «Сестрѣ Беатрисѣ» не замѣчалось того вопіющаго противорѣчія между идеей и духомъ произведенія и пріемами постановки, которое такъ вооружило чуткую къ правдѣ публику противъ новаторства г.г. Мейерхольда и Ярцева: плоская сцена была умѣстна въ сказкѣ, декорація, прекрасно написанная Судейкинымъ, не поражала своимъ нежилымъ и отвлеченнымъ видомъ. И даже idée fixe новаторовъ театра — создавать изъ дѣйствующихъ лицъ барельефы и скульптурныя группы — въ данномъ спектаклѣ не удивляла своей фантастичностью и, такъ сказать, антитеатральностью», отзывается о спектаклѣ рецензентъ «Рѣчи» [2]). Даже на страницахъ «Театръ и Искусство» появился благопріятный отзывъ. Недовольный многимъ въ постановкѣ, г. Кугель обмолвился, что «если идея поставить пьесу принадлежитъ г. Мейерхольду, то за это многое ему простится», а г. Рославлевъ пишетъ тамъ же: «Необходимо постановку выдѣлить, подчеркнуть, надо быть благодарнымъ за художественную новизну отдѣльныхъ впечатлѣній, гдѣ благоухающая прелесть метерлинковской пьесы слилась съ прелестью сценическаго воспроизведенія. Никогда не забудешь отдѣльныхъ моментовъ въ игрѣ г-жи Коммиссаржевской: сцену съ нищими во второмъ дѣйствіи, группу монахинь около умирающей Беатрисы — въ третьемъ. Пусть въ основѣ здѣсь картины старинныхъ мастеровъ, пусть даже чувствуется извѣстная напряженность, заученность, но это та художественная условность,

---

[1]) Тамъ-же, № 47 и 48, 1906 г.

[2]) «Рѣчь», № 225, 1906 г.

которая переноситъ въ отдаленныя времена, заставляетъ чувствовать трепетъ и обаяніе чуда въ группѣ нищихъ, нѣжный экстазъ цѣломудренныхъ сестеръ въ группѣ монахинь» [1]). Рецензентъ газеты «Наша Жизнь» отмѣчаетъ, что «реформа, задуманная руководителями театра, осуществляется: театръ, наконецъ, находитъ художественное воплощеніе своей мечты. Послѣ постановки «Сестры Беатрисы», нельзя отрицать культурныхъ цѣнностей, которыя куетъ освобождающійся театръ. Чѣмъ же однако покоряетъ и плѣняетъ постановка «Сестры Беатрисы»? Она плѣняетъ и увлекаетъ, прежде всего, своимъ ритмомъ, ритмомъ пластики и ритмомъ діалога. Музыка стиля была воплощена въ звуки напѣвной рѣчи и въ медленныя движенія вѣчнокрасиваго женскаго тѣла, задрапированнаго тихими, блѣдно-синими складками. Это большое художественное завоеваніе, которое нельзя не привѣтствовать. Торжество музыкальнаго начала въ діалогѣ и движеніяхъ актеровъ привело къ живому убѣжденію той мечты о чудѣ, которая лежитъ въ глубинѣ пьесы. Мы подошли здѣсь къ первоисточнику свѣта и были причастны настоящему и всегда святому искусству».

«Образъ Сестры Беатрисы нашелъ себѣ художественное воплощеніе въ творчествѣ В. Ѳ. Коммиссаржевской. Ровно годъ тому назадъ мнѣ пришлось писать объ этой артисткѣ: съ великою скорбью смотришь на г-жу К., которая работаетъ на сценѣ въ эпоху упадка стараго театра. Какъ хочется увести этотъ свѣтлый талантъ изъ отвратительныхъ традиціонныхъ кулисъ, гдѣ слѣпые люди пытаются гальванизировать трупъ натурализма. Такія артистки, какъ Коммиссаржевская, нужны свободному и освобождающемуся театру, который вмѣсто мертвой рамки принесетъ съ собою иные, мятежные огни»...

«Мои мечтанія сбываются, и В. Ѳ. не только выступаетъ въ театрѣ почти свободномъ отъ старыхъ цѣпей, но утверждаетъ себя въ немъ. Беатриса-Коммиссаржевская, это уже новое приближеніе къ свободѣ-красотѣ. Талантъ В. Ѳ. К., указалъ ей настоящій путь: она слилась съ общимъ музыкальнымъ замысломъ пьесы и раскрыла вѣчно женственную душу Беатрисы въ трехъ ея проявленіяхъ: Невѣсты, Мадонны и Матери, искупившей грѣхъ страданіемъ и скорбью. Писать о Беатрисѣ-Коммиссаржевской въ газетной рецензіи нельзя: нельзя говорить тихими словами тамъ, гдѣ битва и борьба, такая необходимая, такая кровавая... А вѣдь настанетъ же, наконецъ, время, когда самая борьба за освобожденіе отъ власти механической сольется съ

---

[1]) «Театръ и Искусство», № 49, 1906 г.

великою борьбой за утвержденіе личности въ абсолютной красотѣ. Тогда мы снова увидимъ передъ собою образъ Сестры-Беатрисы» [1]).

Съ большей опредѣленностью о творчествѣ Вѣры Ѳедоровны въ этой пьесѣ высказывается одинъ изъ театральныхъ рецензентовъ такими словами: «говорить объ исполненіи сестры Беатрисы, значитъ говорить о г-жѣ Коммиссаржевской. Въ тотъ вечеръ, который вообще придется отмѣтить бѣлымъ камнемъ, режиссеры-новаторы отказались отъ злосчастной мысли насиловать свободный и вдохновенный талантъ артистки. В. Ѳ. творила свободно, и въ драматической сценѣ послѣдняго акта мы снова встрѣтились съ былой Коммиссаржевской, огнемъ своего вдохновенія захватывающей залъ, повергающей его въ жуткое трепетаніе» [2]). Пьеса становится репертуарной. Завоеванная новизна пріемовъ, любовь къ Метерлинку дѣлаютъ роль Беатрисы любимой ролью Вѣры Ѳедоровны. Играть ее, по ея словамъ, всегда для нея праздникъ.

Вступивъ однажды на путь, далекій отъ прежней драмы, Вѣра Ѳедоровна и ея театръ, слѣдующей постановкой «Вѣчная сказка», опять открываютъ новые горизонты. Среди шипѣнья старой критики раздается уже сильная защита положительныхъ сторонъ въ работѣ новаторовъ. Вмѣстѣ съ заявленіемъ, что: «тутъ не только смерть быту», а и «смерть мысли, поглощаемой пучиною безпредѣльной красивости», «Ничего кромѣ пятенъ рыжихъ, черныхъ и бѣлокурыхъ» [3]), раздаются уже похвалы достигнутому. «Поставлена пьеса красиво, въ условно-сказочномъ, лубочномъ стилѣ. Красивы декораціи Денисова, красивы расписанные по полотну самимъ художникомъ костюмы. Роль Сонки исполняла г. Коммиссаржевская. На ней сосредоточился главный интересъ. Воистину она была душою драмы. Въ талантѣ В. Ѳ. засвѣтились какіе то новые лучи. Сонка — Коммиссаржевская это «Дѣва радужныхъ воротъ», о которой мечтали гностики, которую зналп Данте, Петрарка, Вл. Соловьевъ... Въ Беатрисѣ-Мадоннѣ Коммиссаржевская уже приблизилась къ воплощенію этой мечты. Теперь въ Сонкѣ она открываетъ намъ новый міръ — освобожденный и преображенный. Сонка-Коммисаржевская говоритъ намъ: «съ того берега слышится голосъ: идите, идите сюда... Ярче свѣтятся звѣзды, нѣжнѣе поютъ рощи, таинственнѣе манитъ молчаніе»... И мы вѣримъ Сонкѣ и идемъ за нею. Сонка во имя вѣчной любви, освобождающей любви,

---

[1]) «Наша Жизнь», 24 ноября 1906 г.

[2]) Вл. Азовъ «Рѣчь», 24 ноября № 225, 1906 г.

[3]) Г. Кугель «Театръ и Искусство», № 50, 1906 г.

требуетъ отреченія отъ престола: ея престолъ тамъ, гдѣ нѣтъ Канцлера, нѣтъ законовъ, нѣтъ цѣпей, нѣтъ казней...

Великій мятежъ соединяется съ новой влюбленностью въ новый міръ, свободный отъ кошмара власти...

Сонка-Коммисаржевская предчувствуетъ этотъ міръ. Когда смотришь на нее и слышишь ея голосъ, уже вѣришь въ близость освобожденія». Рецензентъ, видя какъ шумѣла и настойчиво вызывала молодежь Коммиссаржевскую и Мейерхольда, называетъ это побѣдой и вѣритъ, что «трудно угасить тотъ энтузіазмъ, который загорѣлся вокругъ этого театра, гдѣ смѣло и громко говорятъ о возрожденіи» [1]).

Послѣ огромной интенсивной работы театра, когда менѣе чѣмъ въ мѣсяцъ были поставлены четыре новыхъ пьесы: 10-го ноября «Гедда Габлеръ», 13-го «Въ городѣ», 22-го «Сестра Беатриса» и 4-го декабря «Вѣчная сказка», 18-го была объявлена «Нора», пьеса, шедшая еще въ Пассажѣ. Методъ, принятый театромъ, былъ проведенъ и въ этой постановкѣ. Отъ прежнихъ мелочей, клѣтокъ съ птицами, разныхъ стульчиковъ и жилыхъ комнатъ — осталась упрощенная до схемы декорація. По отзыву рецензента этотъ спектакль еще разъ доказалъ, что «условная постановка не только не отражается дурно на индивидуальной игрѣ артистовъ, а наоборотъ, освобождаетъ исполнителей отъ ложныхъ и тягостныхъ условій старой сцены» [2]). Недовольные и протестующіе противъ намѣчающагося новаго направленія ликовали: «усилія режиссера, по ихъ словамъ, не достигли цѣли; тонко и художественно сотканный образъ ибсеновской героини остался безъ измѣненій. Мы услышали чарующій своей простотой и богатствомъ интонацій голосъ, увидали такъ хорошо знакомое намъ нервное, подвижное лицо съ великолѣпными глазами, отражающими малѣйшіе оттѣнки малѣйшихъ настроеній» [3]). Но примиреніе продолжалось недолго.

Слѣдующая же новая постановка театра на праздникахъ, 31-го декабря, «Чудо странника Антонія» Метерлинка и «Балаганчикъ» Блока, снова лишила обычныхъ критеріевъ оцѣнки. Въ смыслѣ режиссерскомъ, по своей художественной интуиціи, спектакль этотъ можетъ считаться самымъ знаменательнымъ и яркимъ явленіемъ въ исторіи театра послѣднихъ лѣтъ. Пер-

---

[1]) «Наша Жизнь», 6 декабря 1906 г.
[2]) «Наша Жизнь», 20 декабря 1906 г.
[3]) «Театръ и Искусство», № 52, 1906 г.

вая пьеса, поставленная въ стилѣ театра маріонетокъ, послѣ примѣненія новыхъ пріемовъ, пріучившихъ уже публику къ исканіямъ руководителей, коекакъ принималась безъ особыхъ протестовъ, но «Балаганчикъ» вызвалъ «какое то столпотвореніе». Публика раздѣлилась на два лагеря: одни, доходя до ярости, свистали и шикали, другіе не менѣе дружно аплодировали. Если послѣ первыхъ спектаклей театра присутствующіе сравнительно мирно, чинно, разбирали и спорили, здѣсь прямо уже ругались. Страсти разгорались, и это продолжалось на каждомъ спектаклѣ, когда «протестующіе даже вооружились... ключами». Имя Мейерхольда было извѣстно всему театральному Петербургу, было темой для шаржей и пародій. Вѣра Өедоровна въ этомъ спектаклѣ не участвовала.

Слѣдующія, по времени, двѣ новыя постановки: 8-го января «Трагедія любви» Гейберга и 22-го января «Комедія любви» Ибсена, не смотря на участіе въ нихъ Вѣры Өедоровны, успѣха не имѣли. Отзывы прессы о первой пьесѣ полны неистовыхъ нападокъ на Мейерхольда, какъ актера, исполнявшаго роль поэта въ этомъ спектаклѣ. Не удовлетворяла также и постановка. По отзыву критика газеты «Наша Жизнь», пьеса второстепеннаго автора «Трагедія любви» была и понята неправильно. «Полная полутоновъ и настроенія, съ наивной и грубой идейной схемой была поставлена со смѣшною прямолинейностью. Въ постановкѣ не было интимности: длинный корридоръ, по которому маршировали артисты, былъ холоденъ и сухъ, и отъ всего вѣяло не трагической любовью, а любовью скучной... Роль Каренъ, которую играла В. Ө., не будетъ новымъ лавромъ въ вѣнкѣ ея славы. Только въ третьемъ актѣ артистка всецѣло покорила меня — говоритъ рецензентъ — въ тѣ моменты, когда она раскрываетъ свою больную душу, жаждущую безмѣрной любви» [1]).

Не была художественнымъ завоеваніемъ постановка и «Комедіи Любви» Ибсена. «Въ постановкѣ не было ничего новаго, если не считать стилизованныхъ костюмовъ и декорацій г. Денисова. Не чувствовалось ритма въ развитіи дѣйствія и въ самомъ діалогѣ».

По отзывамъ прессы, не удалась роль Свангильдъ и Вѣрѣ Өедоровнѣ: «въ ея игрѣ чувствовалась нѣкоторая усталость. Дѣйствовалъ ли на нее замораживающе актеръ или просто не въ ударѣ была артистка, я, — говоритъ рецензентъ, — не берусь судить, но гордой Свангильдъ, женщины изъ саги, не было» [2]). На спектаклѣ распространился слухъ, что артистка была больна.

---

[1]) «Наша Жизнь», 11 января 1907 г.

[2]) «Рѣчь», № 19, 1907 г.

Предпослѣдняя пьеса сезона, «Свадьба Зобеиды» Гофмансталя, опять подняла упавшій было интересъ къ новому театру. Благодаря интересной обстановкѣ въ талантливыхъ декораціяхъ художника Анисфельда, и благодаря прекрасной игрѣ Вѣры Ѳедоровны, передавшей «съ захватывающимъ драматизмомъ страданія оскорбленной и растоптанной женской души», пьеса имѣла художественный успѣхъ и давала сборы.

«Можно было заранѣе предсказать прекрасное исполненіе роли Зобеиды», говоритъ другой критикъ. «Душа, безмѣрно жаждующая любви и любовной страсти и оскорбленная безжизненной жизнью, ея мертвыми ласками и холодными руками, которыя убиваютъ своимъ прикосновеніемъ и тѣло, и любовь — вотъ тема В. Ѳ. Коммиссаржевской. Въ этой темѣ артистка чувствуетъ себя царицей и по праву владѣетъ сердцами зрителей» [1]).

Вслѣдъ за постановкой «Свадьбы Зобеиды» театръ спѣшно началъ подготовлять только что разрѣшенную пьесу Андреева «Жизнь человѣка». Интересъ къ пьесѣ былъ огромный, времени до конца сезона оставалось мало. Режиссерская работа была раздѣлена между Мейерхольдомъ, Ярцевымъ и Ѳ. Коммисаржевскимъ, и нужно сказать, что результаты были изумительны: не смотря на короткій срокъ подготовки — 12 дней — успѣхъ былъ полный. Постановка не только подрывала основы стараго театра, но укрѣпляла то цѣнное, что являлось совершенно новымъ въ сценическомъ искусствѣ. Символическій пріемъ въ пьесѣ облекся въ плоть и кровь, схематичность не замѣчалась, а постановка 3-го акта — это шедевръ. Чувствовался своеобразный ритмъ въ 5-мъ дѣйствіи, а въ техникѣ свѣтовыхъ эффектовъ было достигнуто много новаго. Пьеса имѣла исключительный успѣхъ. Шла при переполненныхъ сборахъ до конца сезона подрядъ, и только для послѣдняго спектакля, выхода Вѣры Ѳедоровны, была поставлена «Свадьба Зобеиды». На послѣднемъ спектаклѣ прощаніе публики носило сердечный характеръ, чувствовалось, что смѣлыя, новыя начинанія были оцѣнены, театръ пріобрѣлъ горячихъ поклонниковъ и друзей.

Первый сезонъ въ новомъ помѣщеніи театра, не смотря на переполненные сборы въ концѣ, прошелъ съ убыткомъ. Матеріальныя неудачи, благодаря неожиданной затратѣ на переустройство театра и дорого стоющимъ обстановкамъ, не могли поколебать энергіи Вѣры Ѳедоровны. Рѣшено было съ лучшими постановками сезона ознакомить Москву, гдѣ для этой цѣли былъ

---

[1]) «Наша Жизнь», 13 февраля 1907 г.

снять театръ «Эрмитажъ». Вмѣсто ушедшей части труппы, недовольной направленіемъ, которое принялъ театръ, были приглашены артисты изъ труппы «Товарищества Новой Драмы», работавшіе раньше съ Мейерхольдомъ. Для пріобрѣтенія средствъ, чтобы продолжать начатое, Вѣра Өедоровна, тотчасъ же послѣ окончанія сезона, отправилась въ турнэ по провинціи. Поѣздка окончилась 15-го іюня.

Въ серединѣ августа въ Петербургѣ начались репетиціи пьесы «Пробужденіе весны» Ведекинда, для открытія второго сезона на Офицерской, и возобновляемыхъ пьесъ для московскихъ гастролей. Первый гастрольный спектакль прошелъ 30-го августа.

Для перваго спектакля въ Москвѣ были поставлены двѣ пьесы Метерлинка: «Сестра Беатриса» и «Чудо странника Антонія». Второй спектакль составляли: «Вѣчная сказка» Пшибышевскаго и «Балаганчикъ» Блока. Интересъ къ спектаклямъ былъ огромный, сборы полные. По отзывамъ корреспондента «Театръ и Искусство» Н. Эфроса: «Изъ за спектаклей горячатся и волнуются, зажигая цѣлые пожары споровъ. Изъ за какого нибудь новшества Мейерхольда, или изъ за таинственной нелѣпости Блоковскаго «Балаганчика», раскалываются на враждующія стороны» [1]). Отношеніе московской прессы было, какъ и въ Петербургѣ, отрицательнымъ; критика говорила, что успѣхъ ничего не доказываетъ, это успѣхъ невиданной новинки, и жалѣла, что Вѣра Өедоровна въ погонѣ за новыми путями ставитъ крестъ на своемъ недюжинномъ талантѣ. Воспитанная на традиціяхъ «Художественнаго театра», пресса не могла найти никакой цѣнности въ достигнутомъ, видѣла въ новомъ направленіи одну будущность — будущность театра маріонетокъ-артистовъ. Даже чуткій Андрей Бѣлый, говоря, что «тутъ мы имѣемъ дѣло съ разрушеніемъ театра», предостерегаетъ отъ опаснаго пути, гдѣ такой просторъ «профанаціи, фальсификаціи и кощунства».

Всего въ Москвѣ было 12 спектаклей, послѣ чего труппа выѣхала въ Петербургъ для открытія второго сезона.

15-го сентября въ 1-й разъ прошла пьеса Ведекинда «Пробужденіе весны». Открытіе прошло безъ особеннаго подъема. Въ пьесѣ были заняты молодыя силы труппы. Раздѣленіе сцены на уголки — на каждый изъ нихъ падалъ свѣтъ, когда происходило дѣйствіе — было мало удачно, хотя вопросъ, затронутый авторомъ, модный тогда, не потерявшій жгучести и остроты, вно-

---

[1]) «Театръ и Искусство», № 39, 1907 г.

силъ оживленіе въ антрактахъ, возбуждалъ много разговоровъ. Пресса ограничилась разборомъ содержанія пьесы, почти не удѣляя вниманія постановкѣ и исполненію. Послѣдующіе спектакли этой пьесы сборовъ не дѣлали, но потомъ, благодаря репрессіямъ, запрещенію пьесы въ провинціи, интересъ къ ней поднялся и въ общемъ пьеса, какъ говорятъ, окупила себя. Слѣдующей новинкой была объявлена пьеса Метерлинка «Пеллеасъ и Мелизанда», съ участіемъ Вѣры Өедоровны въ роли Мелизанды.

Во время репетицій этой пьесы были возобновлены, кромѣ шедшихъ въ Москвѣ «Беатрисы», «Чуда странника Антонія», «Вѣчной сказки» и «Балаганчика», еще «Жизнь человѣка» и «Свадьба Зобеиды». 10-го октября состоялось первое представленіе пьесы «Пеллеасъ и Мелизанда» въ спеціально сдѣланномъ для театра переводѣ В. Я. Брюсова. Въ пьесу была вложена масса режиссерской выдумки: дѣйствіе происходило на небольшой площадкѣ въ срединѣ сцены, кругомъ полъ былъ вынутъ, гдѣ помѣстился оркестръ, исполнявшій написанную къ пьесѣ музыку. Но всѣ труды, затраты, все пошло прахомъ. Пьеса вызвала недоумѣніе, успѣха не имѣла. Осуждались вычурныя декораціи, въ которыхъ потерялись великолѣпные костюмы XII вѣка, не нравилась музыка, жалѣли актеровъ, порицали увлеченіе режиссера неподвижностью и монотонностью, въ конецъ обезцвѣтившими исполненіе дѣйствующихъ лицъ. Было скучно. Пресса была безпощадна. «Мы видѣли, пишетъ «Театръ и Искусство» «Пеллеасъ и Мелизанду», представленную живыми актерами, изображавшими маріонетокъ. Г. Мейерхольдъ довелъ театръ г. Коммиссаржевской въ буквальномъ смыслѣ до степени «Балаганчика», гдѣ актеры превратились въ говорящихъ куколъ, и гдѣ на нашихъ глазахъ гибнетъ своеобразное, задушевное дарованіе г. Коммиссаржевской. Публика не протестуетъ только изъ уваженія къ личности артистки, сохранивъ любовь къ ней, какъ къ художницѣ, такъ недавно еще восхищавшей насъ силой своего свободнаго, не порабощеннаго вдохновенія. Г. Коммиссаржевская, въ стремленіи дать примитивный, обобщенный образъ, намѣренно, какъ и другіе исполнители, двигалась и жестикулировала какъ кукла, свой дивный, рѣдкій по богатству тоновъ, по музыкальному тембру, голосъ замѣнивъ не то птичьимъ щебетаньемъ, не то ребячьими, пискливыми тонами... Не было ни трогательности, ни драматизма» [1]). Рецензентъ «Рѣчи» иронизируетъ: «Я бы почтительнѣйше сказалъ режиссеру театра на Офицерской: вы не думайте,

[1]) «Театръ и Искусство», № 41, 1907 г.

пожалуйста, что невѣдомая принцесса, на невѣдомомъ островѣ должна говорить невѣдомымъ языкомъ. Она должна говорить языкомъ страсти, когда въ ней бушуетъ страсть, и языкомъ страха, когда она во власти страха. Но зачѣмъ говорить? Нѣтъ слѣпѣе человѣка, сознательно забравшагося въ неимѣющій выхода тупикъ» [1]...

Послѣ провала пьесы «Пеллеасъ и Мелизанда» въ театрѣ наступила какая то растерянность. Появившіяся въ анонсахъ пьесы какъ то: «Флорентинская трагедія», «Шлюкъ и Яу», «Продавецъ солнца» неожиданно снимаются. Остановились на новой пьесѣ Ѳедора Сологуба «Побѣда смерти», которая и прошла въ первый разъ 6-го ноября. Пьеса хотя сборовъ не давала, но въ художественномъ отношеніи заслуживала вниманія. Въ декораціяхъ былъ проведенъ принципъ «архитектурности», колонны зала были изъ простого, не крашенаго холста, съ огромной лѣстницей по срединѣ сцены, что очень соотвѣтствовало спокойному, эпическому тону пьесы. Пресса приняла постановку благосклонно. Отмѣчался переломъ «въ стилѣ», массовыя сцены, поставленныя реально, поражали контрастомъ съ «горельефностью» прежнихъ постановокъ. Были прямо хвалебные отзывы; такъ рецензентъ «Рѣчи» пишетъ: «это была настоящая побѣда и констатировать ее не помѣшаютъ даже тѣ господа, которые превратили въ музыкальные инструменты ключи отъ своихъ сундучковъ». Былъ свистъ, но рецензентъ видитъ въ немъ сведеніе личныхъ счетовъ съ литературной школой, къ которой принадлежитъ Сологубъ, и присоединяетъ свой голосъ «къ той части публики, которая съ волненіемъ и трепетомъ, приличествующимъ рожденію шедевра, вызвала автора и поднесла ему лавровый вѣнокъ» [2].

Пьеса Сологуба была послѣдней постановкой В. Э. Мейерхольда въ театрѣ на Офицерской. Черезъ три дня послѣ премьеры «Побѣда смерти», 9-го ноября, было назначено общее собраніе труппы, гдѣ Вѣра Ѳедоровна прочла написанное В. Э. Мейерхольду письмо слѣдующаго содержанія: «За послѣдніе дни, Всеволодъ Эмильевичъ, я много думала и пришла къ глубокому убѣжденію, что мы съ Вами разно смотримъ на театръ, и того, чего ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущій къ театру куколъ, — къ которому Вы шли все время, не считая такихъ постановокъ, въ которыхъ Вы соединили принципы театра «стараго» съ принципами маріонетокъ (напримѣръ «Комедія

---

1) «Рѣчь», № 241, 1907 г.
2) «Рѣчь», 8 декабря 1907 г.

любви» и «Побѣда смерти»), не мой. Къ моему глубокому сожалѣнію, мнѣ это открылось вполнѣ только за послѣдніе дни, послѣ долгихъ думъ. Я смотрю будущему прямо въ глаза и говорю, что по этому пути мы вмѣстѣ идти не можемъ; путь это вашъ, но не мой, и на вашу фразу, сказанную въ послѣднемъ засѣданіи нашего художественнаго совѣта: — «можетъ быть мнѣ уйти изъ театра» — я говорю теперь — да, уйти вамъ необходимо. Поэтому я болѣе не могу считать васъ моимъ сотрудникомъ, о чемъ просила К. В. Бравича сообщить труппѣ и выяснить ей все положеніе дѣлъ, потому что не хочу, чтобы люди, работающіе со мной, работали съ закрытыми глазами».

Рѣшеніе порвать совмѣстную работу явилось неожиданностью. В. Э. Мейерхольдъ вызвалъ Вѣру Ѳедоровну на третейскій судъ, который, подъ предсѣдательствомъ Пергамента, и вынесъ слѣдующую резолюцію: «Признать обвиненіе въ нарушеніи этики В. Коммиссаржевской, возбужденное Мейерхольдомъ, неосновательнымъ, потому что поведеніе В. Коммиссаржевской основывалось на соображеніяхъ принципіальнаго свойства въ области искусства, и признать, что форма, въ которую было облечено прекращеніе совмѣстной работы, не является оскорбительной для Мейерхольда». Инцидентъ вызвалъ длинный рядъ газетныхъ статей и замѣтокъ. Разбирали поступокъ Вѣры Ѳедоровны съ точки зрѣнія профессіональной этики, гадали о направленіи театра, его будущемъ. Несочувствующіе новымъ путямъ театра, его исканіямъ разсчитывали, что Вѣра Ѳедоровна вступила на старый путь. Радовались, что она избавилась отъ «кошмара стилизаціи», забывая, что такой яркой индивидуальности, вѣчно ищущей, индивидуальности, съ тонкимъ художественнымъ чутьемъ, какъ Вѣра Ѳедоровна, нельзя вернуться назадъ.

Слѣдящіе за опытами театра Вѣры Ѳедоровны, сочувствующіе исканіямъ новыхъ сценическихъ формъ, новыхъ путей къ драмѣ духа, символа, уважающіе театръ за ту «подлинную художественную мессу», какая совершалась въ немъ, опасались — не наступитъ ли за шатаніями умираніе? Не будетъ ли разрывъ съ Мейерхольдомъ полной катастрофой? Правда, въ послѣдующей дѣятельности театра не было такихъ «дерзновенно-прекрасныхъ вызововъ вчерашнему», но огонь вдохновенія, призыва въ новыя области, которымъ горѣла Вѣра Ѳедоровна, всегда поддерживалъ тотъ пульсъ жизни театра, благодаря которому достигнутое новое будетъ занесено на страницу исторіи.

Приведу объ этомъ взгляды руководительницы театра. За нѣсколько недѣль до своего «отреченія» отъ театра, въ Одессѣ, Вѣра Ѳедоровна говорила интервьюеру: «Бытъ умеръ — для меня это художественная аксіома. И



Магда («Родина»).



Сестра Беатриса. (I актъ).



Сестра Беатриса. (III актъ).



Сестра Беатриса. (II актъ).

если я порвала съ Мейерхольдомъ, то совсѣмъ не потому, что ощутила тоску по реализму, разочаровалась въ символической драмѣ или условномъ театрѣ. Меня просто испугала та стѣна, тотъ тупикъ, къ которому, — я это ясно видѣла — Мейерхольдъ настойчиво велъ насъ. Я увидѣла, что въ этомъ театрѣ намъ, актерамъ, нечего дѣлать, ощутила мертвые узлы, которыми крѣпко связалъ насъ Мейерхольдъ. «Пеллеасъ и Мелизанда» сыграла при этомъ роль послѣдней ставки. Вы, конечно, понимаете, что мы сдѣлали все, что можно было, для художественнаго успѣха пьесы. Я лично всю свою трепетную влюбленность въ Метерлинка, все свое душевное горѣніе отдала Мелизандѣ. Но съ каждой репетиціей я замѣчала безплодность своей и товарищей моихъ работы; Мейерхольдъ упорно стремился привести все къ «плоскости» и «неподвижности». И мы провалились, заслуженно провалились. «Пеллеасъ» открылъ мнѣ глаза еще на другое, болѣе важное. Я увидѣла, что мы постепенно превратили сцену въ лабораторію для режиссерскихъ опытовъ. Зритель растерянно глядѣлъ на насъ, недоумѣвающе пожималъ плечами и, въ концѣ концовъ, — уходилъ. Нити между нами и заломъ упорно рвались. Значитъ, исчезалъ всякій смыслъ нашей работы. Ибо, если для писателя, для живописца для скульптора великимъ утѣшеніемъ можетъ служить вѣра въ то, что, непонятый современниками, онъ будетъ оцѣненъ грядущими поколѣніями, то для насъ, служителей самого недолговѣчнаго изъ искусствъ, чьи созданія умираютъ при самомъ рожденіи своемъ — для насъ, терявшихъ зрителя, ясно стало, что мы пришли къ пропасти, къ стѣнѣ. Какъ только я увидѣла это — я пошла на разрывъ. На разрывъ съ Мейерхольдомъ, но не съ условнымъ театромъ, съ новыми сценическими методами. Да и самого Мейерхольда я по сію пору цѣню, какъ большого, талантливаго новатора, ищущаго съ подлинной искренностью. А такія его работы, какъ «Балаганчикъ», «Жизнь человѣка» и «Сестру Беатрису» я считаю режиссерскими шедеврами» [1]).

Изъ создавшагося «безвременья» театръ нашелъ выходъ. Сезонъ предполагалось кончить ранѣе Великаго поста и выѣхать на гастроли въ Америку. До конца сезона была вновь поставлена только пьеса Ремизова, «Бѣсовское дѣйство или преніе Живота со Смертью». Работу надъ нею принялъ завѣдующій монтировочной частью, Ѳ. Коммиссаржевскій въ сотрудничествѣ автора и художника М. В. Добужинскаго. Пьеса прошла 4-го декабря и провалилась. Послѣ пролога раздавались аплодисменты, но съ каждымъ актомъ возрастало

---

[1]) «Плохой анекдотъ» г. Инберъ.

недоумѣніе въ публикѣ, и послѣ третьяго въ зрительномъ залѣ стоялъ свистъ, какого давно уже не было.

До конца сезона, т. е. до 6-го января, когда предполагался отъѣздъ въ Америку, были возобновлены еще двѣ пьесы Ибсена, «Строитель Сольнесъ» и «Гедда Габлеръ». Первая, шедшая еще въ театрѣ «Пассажъ», теперь была поставлена въ условныхъ декораціяхъ художника Денисова.

Второй сезонъ на Офицерской, принесшій опять огромный убытокъ, былъ мало продуктивенъ и въ сценической работѣ Вѣры Ѳедоровны. Была сънграна ею только одна новая роль «Мелизанды».

Черезъ день послѣ закрытія, 8-го января, часть труппы, приглашенная Вѣрой Ѳедоровной въ Америку, выѣзжала уже изъ Петербурга въ поѣздку. Остальнымъ артистамъ было уплачено по Великій постъ.

Переѣздъ черезъ океанъ былъ назначенъ 2-го февраля, до этого времени были даны по пути слѣдованія спектакли: въ Варшавѣ, Вильно и Лодзи. Репертуаръ въ этихъ городахъ былъ изъ пьесъ новаго направленія. Интересъ огромный и сборы переполненные. Въ Нью-Іоркѣ, благодаря плохой распорядительности администраціи, лицъ, подготовлявшихъ поѣздку, въ началѣ дѣла были плохи. Театръ былъ снятъ вдали отъ русской колоніи, цѣны непомѣрно высокія. Потомъ, послѣ перехода въ болѣе помѣстительный и дешевый театръ, дѣла поправились, а также поддержала и поѣздка по нѣкоторымъ городамъ Америки. Въ общемъ, хотя прибыли поѣздка не дала, но, вопреки утвержденію нѣкоторой части прессы, концы съ концами были сведены.

Отдохнувъ лѣто за границей, Вѣра Ѳедоровна 3-го августа уже была въ Петербургѣ, гдѣ начались въ это время репетиціи для зимняго сезона.

Въ направленіи репертуара, сравнительно съ прошлымъ годомъ, перемѣнъ не предполагалось, труппа почти осталась прежняя, только въ режиссерское руководительство театромъ были внесены нѣкоторыя поправки. Во избѣжаніе односторонности въ постановкахъ, или «казеннаго», по обязанности, отношенія къ пьесѣ, трудъ режиссерскій сосредоточивался не въ одномъ лицѣ, какъ было раньше, а былъ распредѣленъ между Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскимъ, Н. Н. Евреиновымъ и пишущимъ эти строки. Каждый изъ насъ, разрабатывая близкую по духу пьесу, послѣ утвержденія художественнымъ совѣтомъ общаго плана, былъ самостоятеленъ въ дальнѣйшей детальной работѣ и отвѣтственъ за принятую постановку.

Третій годъ существованія театра опять начатъ былъ въ Москвѣ, въ театрѣ «Эрмитажъ».

Новыя постановки сезона: «Франческа да Римини» Габріеля д'Аннунціо, «У вратъ царства» Гамсуна, прошли въ 1-ый разъ тамъ. Въ Москвѣ же была возобновлена пьеса «Пеллеасъ и Мелизанда» Метерлинка, въ новой постановкѣ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго. Эти пьесы и репетировались въ Петербургѣ, до отъѣзда въ Москву, въ концѣ августа. Спектакли въ Москвѣ открылись 30-го августа «Норой». Публика тепло и горячо встрѣтила и принимала любимую артистку. Изъ привезенныхъ новинокъ, первой прошла «Франческа да Римини». Къ сожалѣнію, эта пьеса за день была поставлена въ Маломъ театрѣ, гдѣ провалилась, поэтому публика отнеслась къ ней недовѣрчиво. Начались сравненія, что всегда гибельно отражается на пьесѣ. Хотя пресса и публика отдавала безусловное предпочтеніе театру В. Ѳ. Коммиссаржевской передъ Малымъ, отмѣчала вкусъ, любовное, тщательное отношеніе къ постановкѣ, но пьеса оказалась скучной, и роль Франчески не удалась артисткѣ. Было много красивыхъ, красочныхъ мѣстъ, сильныхъ моментовъ въ постановкѣ пьесы, но не хватало выдержанности, законченности. Хороши были декораціи и костюмы М. В. Добужинскаго и вызывали одобреніе, особенно по сравненію съ декораціями казенной сцены. Не смогла заинтересовать публику возобновленная въ новой постановкѣ «Пеллеасъ и Мелизанда», сборовъ пьеса не давала.

Въ наступившемъ сезонѣ 1908 года исполнилось 15 лѣтъ сценической дѣятельности Вѣры Ѳедоровны. Дирекція театра рѣшила отмѣтить это событіе, и 17-го сентября, въ день именинъ Вѣры Ѳедоровны, было назначено чествованіе артистки, и для его организаціи былъ выбранъ изъ артистовъ труппы комитетъ. Для торжественнаго спектакля остановились на пьесѣ Островскаго «Дикарка», въ которой Вѣрой Ѳедоровной созданъ былъ незабвенный образъ Вари. Нужно ли говорить, что билеты на этотъ спектакль были разобраны въ первый же день по объявленіи. Печать тепло привѣтствовала великую артистку и посвятила юбилею рядъ статей, въ которыхъ, отдавая дань поклоненія ея таланту, отмѣчала ея яркую индивидуальность, которая, по выраженію «Русскихъ Вѣдомостей», «не довольствуется повтореніемъ того, что добыто другими, но освѣщаетъ собственнымъ свѣтомъ уголки театральнаго искусства, находя собственные пріемы для выраженія чувствъ, собственные пути для воздѣйствія на зрителя. То переходное состояніе, которое переживаетъ театръ за послѣдніе годы, оказало свое вліяніе на сценическіе поиски артистки. Оторвавшись отъ реальнаго театра, въ которомъ она стяжала свои первые, вполнѣ заслуженные лавры, артистка ищетъ новыхъ

путей, новыхъ формъ сценическаго искусства. Тотъ художественный огонь, который горѣлъ и горитъ въ ней, помогаетъ ей обходить всѣ нивелирующія пропасти». Значеніе дѣятельности В. Ѳ. въ «новомъ» еще ярче подчеркивается «Голосомъ Москвы». «Мы переживаемъ праздникъ. Намъ не измѣнило самое измѣнчивое въ жизни — надежда. Наша мечта облекается въ плоть. Мы чувствуемъ первые лучи новаго утра, новаго разсвѣта русскаго театра. И сквозь мракъ ночи насъ привела къ новой зарѣ та путеводная звѣзда, которой мы беззавѣтно отдавались пятнадцать лѣтъ назадъ».

Спектакль былъ сплошной оваціей по адресу артистки, шелъ среди аплодисментовъ, и чествованіе было согрѣто неподдѣльной, горячей любовью. Было много депутацій, адресовъ, телеграммъ и цвѣтовъ. Въ адресахъ и рѣчахъ на праздникѣ также подчеркивалось стремленіе къ новому и цѣнность достигнутаго въ исканіяхъ. «Вы не почили на лаврахъ, полная стремленія къ вѣчному, истинному и прекрасному, всегда томимая жаждой обновленія. Вы смѣло пошли по тернистой тропѣ новыхъ исканій». Андрей Бѣлый, въ депутаціи отъ журнала «Вѣсы», отмѣтилъ значеніе В. Ѳ. Коммиссаржевской, какъ представительницы новаго символизма въ театрѣ. «Откинувъ, по его словамъ, трафареты и реализма, и ложнаго модернизма, она смѣло пошла на встрѣчу требованіямъ новаго, истиннаго искусства. Въ ней — представительница театра будущаго».

Телеграммъ было болѣе 600. Изъ разныхъ уголковъ Россіи Вѣру Ѳеодоровну привѣтствовали какъ бывшіе сослуживцы по сценѣ, такъ и различныя художественныя учрежденія, представители другихъ отраслей служенія искусству и представители литературы.

Въ Москвѣ, послѣ 17-го сентября, до окончанія гастролей, была поставлена еще новая пьеса «У вратъ царства» К. Гамсуна, съ участіемъ Вѣры Ѳедоровны въ роли Элины. Пьеса была поставлена условно. Черные костюмы всѣхъ дѣйствующихъ гармонировали съ тономъ занавѣсей, и только красный костюмъ Элины въ четвертомъ актѣ, символъ ухода къ новой «Игрѣ жизни», нарушалъ эту гармонію. Съ цѣлью сосредоточить вниманіе зрителя на переживаніяхъ дѣйствующихъ лицъ, бытовыя мелочи были отброшены — мебель самая необходимая, и только длинный шкафъ съ книгами напоминалъ объ атмосферѣ, гдѣ живетъ герой. Отзывы о пьесѣ были различны, часто противуположны, но во всѣхъ отмѣчалось блестящее исполненіе Вѣрой Ѳедоровной роли Элины. «Г-жа Коммиссаржевская жива и весела въ роли жены ученаго, ея игра часто заставляла забывать пустоту и шаблонность пьесы» говорятъ

«Рус. Вѣд.». «Во вчерашнемъ спектаклѣ высокое духовное наслажденіе давала и пьеса, въ которой каждая сцена плѣняетъ смѣлостью и силою художественнаго рѣзца скульптора-писателя, и великолѣпная передача роли Элины г-жею Коммиссаржевской», отзывались другія газеты. Проникновеніе въ замыселъ любимаго автора, пониманіе Вѣрой Ѳедоровной духа его произведенія было по достоинству оцѣнено. «Тонко, красиво и умно передала она именно гамсуновскій ароматъ земли. Чувствовался запахъ лѣсной хвои. Захватывающій и бодрящій. Здоровый и красивый. Чувствовался протестъ, протестъ живого существа, молодого тѣла. Царица чувствъ, а не рабыня плоти. Эту грань трудно провести и этимъ опасна роль Элины. Но талантъ Коммиссаржевской сдѣлалъ это. Своимъ проникновеніемъ она поднимаетъ этотъ образъ до пластической мощи и красоты женщинъ «Пана» и «Викторіи».

Закончивъ гастроли 28-го сентября, труппа переѣхала въ Петербургъ, гдѣ 1-го октября было объявлено открытие зимняго сезона. Первымъ спектаклемъ прошла пьеса Гамсуна. За день до открытія «У вратъ царства» была поставлена въ Александринкѣ. Пьеса на казенной сценѣ была принята плохо, но въ театрѣ на Офицерской встрѣтила восторженный пріемъ. Было отдано полное предпочтеніе исполненію роли Элины Вѣрой Ѳедоровной. На казенной сценѣ эту роль играла г. Потоцкая. Выступленіе Вѣры Ѳедоровны было полнымъ тріумфомъ. Цвѣты, вызовы безъ конца. Въ рецензіяхъ отмѣчалась «безспорная побѣда, чуть ли не первая на полѣ сраженія на Офицерской». Противникъ направленія театра на Офицерской г. Homo Novus, отмѣчая сильное и яркое впечатлѣніе, какое оставляетъ пьеса въ Драматическомъ театрѣ, хвалитъ, говоря: «хорошо, что сонъ декаденщины миновалъ. Передъ нами опять — литературный, умный, пріятный театръ». Радуется и Ю. Бѣляевъ. «На сценѣ была п р е ж н я я Коммиссаржевская, которую такъ старательно вытравляли прошлогодніе стилизаторы и такъ оплакивали любители театра». Рецензентъ «Рѣчи» привѣтствуетъ возвращеніе к ъ «с т а р ы м ъ б о г а м ъ». «За тѣ нѣсколько мѣсяцевъ, въ теченіе которыхъ артистка отсутствовала изъ Петербурга, исчезла, стерлась, къ счастью, та мрачная «шмара», та унылая поволока, которую навелъ г. Мейерхольдъ на ея прекрасный талантъ. Теперь талантъ этотъ снова свѣтитъ и грѣетъ, и искрится, и радуетъ. Въ Элинѣ вернулась къ намъ замѣчательная русская артистка, два года пролежавшая въ летаргическомъ снѣ». Во всемъ этомъ нельзя не замѣтить сведенія счетовъ съ непріятной для рецензентовъ революціонной дѣятельностью Мейерхольда. Пьеса сдѣлалась репертуарной.

«Франческа да Римини» въ Петербургѣ прошла всего три раза. Пьеса, какъ и въ Москвѣ, не понравилась публикѣ. Отзывы прессы были неблагопріятны, какъ о пьесѣ, такъ и объ исполненіи. «Театръ и Искусство» опять увидѣлъ такъ преслѣдуемую имъ «стилизацію», отмѣтилъ «оковы» модернизма, въ которыя замкнула себя Вѣра Өедоровна, только что сыгравшая въ реально-художественныхъ тонахъ въ пьесѣ Гамсуна.

Слѣдующей новой постановкой были двѣ французскія пьесы. Пьеса Рашильдъ «Госпожа Смерть» и «Балаганный Прометей» Мортье. Спектакль ставилъ Ө. Ө. Коммиссаржевскій. Очень интересныя съ идейной стороны, полныя тонкаго художественнаго вкуса, пьесы у большой публики успѣха имѣть не могли и, какъ говоритъ рецензентъ, «если судить по насмѣшливому равнодушію зрителей къ первой пьесѣ и жидкимъ аплодисментамъ второй — не понравились».

Новая премьера то же составлялась изъ двухъ пьесъ: только что разрѣшенная, въ спеціально заказанномъ переводѣ, «Саломея» Уайльда и неизвѣстная, случайно найденная, пастораль Глюка «Королева Мая». На постановку Пасторали въ Россіи театромъ было пріобрѣтено исключительное право. Спектакль, не безъ основанія, предполагался стать «гвоздемъ сезона». Какъ всегда, на выполненіе художественныхъ задачъ средствъ не жалѣлось. Отношеніе участвующихъ къ «Царевнѣ», такъ называлась въ переводѣ пьеса Уайльда, къ этому величайшему произведенію драматической литературы, было исключительнымъ. Постановка пьесы Н. Н. Евреиновымъ, по удачному примѣненію необычныхъ, совершенно новыхъ пріемовъ сценическаго дѣйствія, по удивительно интересному разрѣшенію декоративныхъ задачъ художникомъ Калмаковымъ, по колоритной музыкѣ, спеціально написанной В. Т. Каратыгинымъ, являлась одной изъ самыхъ яркихъ за все недолговѣчное существованіе театра на Офицерской. Интересъ въ публикѣ былъ огромный. Послѣ объявленія въ афишахъ, на первые 3 спектакля билеты были всѣ проданы. Бодрое настроеніе въ театрѣ неожиданно омрачилось. За два дня до генеральной репетиціи по городу начали циркулировать слухи, что «Саломею» не разрѣшатъ, благодаря протесту правыхъ депутатовъ Государственной Думы и Духовенства. Вслѣдствіе этихъ слуховъ, на генеральную репетицію «Саломеи» дирекціей театра были приглашены «власть имущіе» и нѣкоторые члены Г. Думы. Въ числѣ посѣтившихъ былъ г. Пуришкевичъ. Присутствующіе находили, что ничего нѣтъ богохульнаго, ничего отъ порнографіи. Высказывалъ такое же мнѣніе видѣвшій генеральную репетицію и Помощникъ Градоначаль-

ника, но въ 11 ч. утра, на другой день, въ день спектакля, пришла бумага, запрещавшая постановку «Царевны». И это послѣ разрѣшенія цензурой, послѣ разрѣшенія Градоначальника печатать, въ продолженіи почти трехъ недѣль, анонсы о пьесѣ! Но, впрочемъ, чего только у насъ не бываетъ!

Спекталь былъ отмѣненъ, публикѣ, наполнившей театръ, деньги были выданы обратно.

Неожиданное запрещеніе постановки «Саломеи», стоившей около 25 тысячъ, подорвало въ конецъ матеріальную сторону театра. Больнѣе всѣхъ эта неожиданность, конечно, затронула Вѣру Θеодоровну. Постановка удалась, впереди возможность сборовъ, интереса къ театру, и вдругъ почти безвыходное положеніе. Поднимался вопросъ о закрытіи театра и роспускѣ труппы. Въ эти тяжелыя минуты для Вѣры Θеодоровны было свѣтлымъ пятномъ отношеніе къ ней труппы и всѣхъ служащихъ театра. Передъ очередной выдачей жалованья, на общемъ собраніи, высказавъ Дирекціи искреннее сочувствіе въ постигшемъ несчастіи, всѣ единогласно отказались отъ полученія денегъ. Не желая лишать заработка артистовъ, съ глубокой скорбью, Вѣра Θеодоровна рѣшила пойти на компромисъ въ своемъ театрѣ, играть старый репертуаръ, не требующій срепетовки и затратъ. До постановки новой пьесы Леонида Андреева «Черныя маски», въ репертуаръ были включены: «Безприданница», «Дикарка» — Островскаго и «Родина» Зудермана. Эти пьесы чередовались съ спектаклемъ новыхъ пьесъ, поставленныхъ Θ. Θ. Коммиссаржевскимъ: одноактная «Флорентинская трагедія» Оскара Уайльда и «Королева Мая», опера-пастораль Глюка. Въ первой, очень интересной, пьесѣ, прошедшей съ успѣхомъ, Вѣра Θеодоровна не была занята, во второй же выступала въ роли Филинта. По отзыву прессы, въ этой роли Вѣра Θеодоровна была «не актрисой, а пастушкомъ, молодымъ, граціознымъ, снятымъ съ горки, гдѣ стоитъ старый фарфоръ [1]). — «Показавъ отличную фразировку въ роли пастушка Филинта, артистка могла обнаружить и изящество въ исполненіи роли travesti, и показать свою способность не только играть, но и пѣть» [2]). Изящная, граціозная вещица всегда вызывала громкіе апплодисменты.

Послѣ огромнаго напряженія въ работѣ, 2-го декабря была готова пьеса Л. Андреева «Черныя маски». Пьеса заставила много говорить о себѣ, вызвала всевозможные толки и шла ежедневно вплоть до праздника Рождества.

---

[1]) «Рѣчь» № 263.
[2]) «Театръ и Искусство» № 45.

На праздникахъ Вѣра Ѳедоровна сыграла еще Марикку въ пьесѣ «Огни Ивановой ночи». 8-го января прошла въ 1-й разъ пьеса Ѳедора Сологуба «Ванька Ключникъ и Пажъ Жеанъ». Блещущая юморомъ, замѣчательная по языку, какъ все написанное Сологубомъ, интересная по техникѣ и очень стильно поставленная, пьеса имѣла успѣхъ только въ русской своей части. Сборы были средніе. Самой послѣдней постановкой театра на Офицерской была пьеса Грильпарцера «Праматерь» подъ режиссерствомъ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго. Театръ еще разъ блеснулъ тщательностью постановки, благоговѣйнымъ отношеніемъ къ автору. Для пьесы нѣмецкаго классика былъ заказанъ переводъ А. А. Блоку, заказана музыка М. А. Кузмину, декораціи дѣлались по эскизамъ А. Н. Бенуа и подъ его личнымъ руководствомъ. Постановка заставила говорить о себѣ. На первомъ спектаклѣ изумительныя декораціи А. Н. Бенуа вызвали бурю аплодисментовъ, мѣшавшихъ исполнителямъ, которымъ не удалось захватить публику и передать огненный темпераментъ, съ которымъ написана пьеса. Для современнаго исполнителя пьеса необычайной трудности. Пьеса могла пройти до конца сезона всего 4 раза. Какъ и ранѣе, не смотря на заманчивость сборовъ, матеріальныхъ выгодъ, изъ предложенныхъ Леонидомъ Андреевымъ, одновременно написанныхъ его новинокъ «Дни нашей жизни» и «Черныя маски», была принята вторая, какъ болѣе подходившая къ идейному направленію театра, такъ и постановка «Праматери» была рѣшена изъ тѣхъ же мотивовъ, всего для четырехъ спектаклей, когда не могла окупить даже затратъ на ея постановку.

На масляницѣ Вѣра Ѳедоровна серьезно захворала, почему даже были отмѣнены два спектакля съ ея участіемъ, но для послѣдняго, не смотря на болѣзнь, она выступила въ 100-й разъ на петербургской сценѣ въ роли «Норы». Кто могъ предполагать, что этотъ послѣдній спектакль будетъ прощальнымъ для петербуржцевъ, прощальнымъ на всегда...

Три года третьяго періода въ сценической дѣятельности Вѣры Ѳедоровны прошли. Три года беззавѣтной, самоотверженной любви къ театру, когда «исканіямъ новаго» она приносила весь огонь вдохновенія, всѣ свои деньги, смѣло и бодро встрѣчала нападки и насмѣшки въ борьбѣ. Три года безпримѣрной энергіи въ осуществленіи намѣченной цѣли. Въ порывѣ увлеченія достиженіемъ новаго, въ смѣломъ желаніи осуществить едва намѣчающееся, на революціонномъ пути, на который вступилъ театръ, Вѣру Ѳедоровну постигали полныя неудачи, но это же помогло ей создать безсмертное, создать «Беатрису». Идейность и упорная послѣдовательность въ принятомъ

направленіи воспитали извѣстныя требованія въ публикѣ: въ ея эстетическихъ стремленіяхъ, въ художественныхъ запросахъ совершился переломъ, число сочувствующихъ «исканіямъ» росло, къ театру прислушивались, уважали и любили его. Работа театра на Офицерской надъ созданіями новыхъ авторовъ, посильное разрѣшеніе поставленныхъ ими задачъ, играли роковую роль для драматурговъ старой школы. Рѣзко порвавъ съ «фотографіей жизни», съ «бытомъ», полный «исканій» въ области драмы символа, театръ незамѣтно стеръ имена такихъ талантливыхъ реалистовъ, какъ Найденовъ, Горькій, Чириковъ. Крайности увлеченія руководителей, простительныя и необходимыя во всякой горячей борьбѣ, «превращеніе сцены», по выраженію Вѣры Ѳедоровны, «въ лабораторію режиссерскихъ опытовъ» внесло много новаго въ сценическую технику и исполненіе. Значеніе дѣятельности театра на Офицерской въ общемъ теченіи искусства, вліяніе его «исканій» на дальнѣйшее развитіе сцены трудно пока учесть, но, если близокъ часъ, когда сцена уйдетъ отъ «будней земли» въ область красоты духа, его запросовъ, то театру на Офицерской должно быть отведено первое мѣсто, и свѣтлый образъ его руководительницы, В. Ѳ. Коммиссаржевской, будетъ долго сіять на грани перелома двухъ направленій. Въ это можно вѣрить, потому что если не «томленіе духа», не духовный голодъ, то голодъ физическій заставитъ дѣятелей сцены бросить конкуренцію съ кинематографомъ и обратиться къ чистому источнику, красотѣ души человѣческой, къ ея боли и призыву.

Матеріальныя неудачи въ борьбѣ за новое, невозможность продолжать театръ въ будущемъ сезонѣ не сломили энергіи Вѣры Ѳедоровны. Начатое дѣло въ Петербургѣ Вѣра Ѳедоровна рѣшила продолжать; съ этой цѣлью она уѣзжала на годъ въ провинцію. Театръ, на оставшіеся до срока аренды два года, былъ переданъ. Черезъ годъ предполагалось снять театръ въ болѣе центральномъ мѣстѣ. Невозможность найти около театра на Офицерской помѣщенія для школы, которую хотѣла открыть Вѣра Ѳедоровна послѣ поѣздки, была тоже одной изъ побудительныхъ причинъ къ его передачѣ.

Поѣздка началась тотчасъ-же послѣ закрытія сезона, и Вѣра Ѳедоровна, не оправившись отъ болѣзни, черезъ день послѣ прощальнаго спектакля, выѣхала въ Сибирь съ нѣсколькими артистами своей петербургской труппы; остальные были приглашены въ Сибири. Сибирская поѣздка, какъ всегда, была удачна. Колоссальный успѣхъ и переполненные сборы. Окончилась въ маѣ. Репертуаръ былъ старый. Изъ новыхъ пьесъ, кромѣ «У вратъ царства», ничего не шло.

Для зимней же поѣздки, куда была включена опять и Сибирь, труппа была исключительно сформирована изъ артистовъ театра на Офицерской. Предполагалось показать результаты работъ послѣдняго періода и даже включить новыя постановки. По словамъ Вѣры Ѳедоровны, ей хотѣлось «поѣздку свою превратить въ нѣчто вродѣ отчета, обзора 15-ти-лѣтней сценической жизни»

Вмѣстѣ со старыми пьесами какъ-то: «Дикарка», «Безприданница», «Огни Ивановой ночи», «Чайка», шедшими еще на Императорской сценѣ, въ репертуаръ поѣздки были включены пьесы «Пассажа»: «Строитель Сольнесъ», «Нора», и послѣдняго періода: «Сестра Беатриса», «Флорентинская трагедія», «У вратъ царства».

Новыми постановками явились «Юдифь» Геббеля, «Хозяйка гостиницы» Гольдони и, срепетованная уже въ поѣздкѣ, пьеса Пшибышевскаго «Пиръ жизни». Репетиціи новыхъ пьесъ и возобновляемыхъ старыхъ для зимней поѣздки начались въ Петербургѣ, гдѣ, при сдачѣ своего театра, Вѣра Ѳедоровна выговорила для этой цѣли фойэ.

Труппа въ Петербургѣ собралась 8-го августа, а черезъ мѣсяцъ, 8-го сентября, открылись гастроли въ Москвѣ, въ театрѣ «Эрмитажъ». Пріемъ и успѣхъ прошедшихъ въ Москвѣ въ 1-й разъ — «Юдиѳь» и «Хозяйка гостиницы», подъ режиссерствомъ Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго, были различны. «Юдиѳь» не захватила публику, въ главной роли у Вѣры Ѳедоровны были моменты изумительнаго подъема, въ передачѣ чувствовалось новое, необычное, что мы не привыкли видѣть въ трагедіи, но, можетъ быть, вслѣдствіе усталости, не хватало законченности въ переживаніяхъ. За то «Хозяйка гостиницы» вызвала оваціи по адресу Вѣры Ѳедоровны и другихъ исполнителей. Понравилась постановка, спектакль въ положительномъ смыслѣ былъ отмѣченъ прессой. Въ Москвѣ было дано 11 спектаклей, послѣ чего выѣхали въ дальнѣйшую поѣздку. Интересъ къ спектаклямъ въ каждомъ городѣ былъ огромный, сборы полные. Помимо интереса къ первоклассному исполненію Вѣрой Ѳедоровной ролей стараго репертуара, публику интриговало и то новое, за что боролась и къ чему стремилась Вѣра Ѳедоровна, отголоски исканій доходили до провинціи, хотѣлось провѣрить слухи и сужденія; поэтому кромѣ, наслажденія игрой вдохновенной актрисы, спектакли новыхъ пьесъ театра вызывали горячіе споры, иногда и недоумѣніе.

Среди суматохи поѣздки, частыхъ переѣздовъ, почти ежедневныхъ спектаклей, была поставлена новая пьеса Пшибышевскаго «Пиръ жизни»,

гдѣ Вѣра Ѳедоровна играла главную роль Ганки, требующую огромной затраты силъ. Пьеса прошла въ 1-й разъ въ Одессѣ. Условно поставленная, съ массой новыхъ пріемовъ въ исполненіи, пьеса вызвала недоумѣніе. Критика отнеслась отрицательно. Въ послѣдующихъ городахъ «Пиръ жизни» дѣлалъ переполненные сборы, мнѣнія дѣлились. Вѣра Ѳедоровна все время работала надъ богатымъ матеріаломъ, который давала роль Ганки. Послѣ Одессы, заѣхавъ на три спектакля въ Кишиневъ, труппа пріѣхала въ Харьковъ, гдѣ было объявлено, что на будущій годъ театръ Вѣра Ѳедоровна закрываетъ, рѣшивъ уйти со сцены. 16-го ноября было созвано общее собраніе труппы. О цѣли собранія никто почти не зналъ, и прочитанное письмо Вѣры Ѳедоровны, являясь полной неожиданностью, болью отозвалось въ сердцѣ каждаго. Молчаливо всѣ разошлись. Письмо такое: «То большое волненіе, какое переживаю я, касаясь того, о чемъ скажу сейчасъ, помѣшало бы мнѣ говорить и потому я пишу.

Съ тѣми изъ Васъ, кто пришелъ въ мой театръ, вѣря въ него, съ тѣми изъ Васъ, кто работалъ и работаетъ со мной, вѣря въ меня — я должна, я хочу подѣлиться своимъ рѣшеніемъ: — по окончаніи этой поѣздки я ухожу совсѣмъ изъ театра. Надолго ли, навсегда ли, зависѣть это будетъ не отъ меня.

Я ухожу потому, что театръ — въ той формѣ, въ какой онъ существуетъ сейчасъ — пересталъ мнѣ казаться нужнымъ, и путь, которымъ я шла въ исканіяхъ новыхъ формъ, пересталъ мнѣ казаться вѣрнымъ. Тѣмъ изъ Васъ, кому дорогъ во мнѣ художникъ, я хочу сказать, что художникъ этотъ уходитъ изъ театра съ душой полной вѣры въ будущее, въ новыя возможности, съ душой полной больше, чѣмъ когда либо, ясной, твердой вѣры въ неизсякаемость и достижимость истинно прекраснаго; и когда бы, и какъ бы тихо Вы ни постучались въ эту душу — она услышитъ Васъ и откликнется на зовъ Вашъ. Вѣра Коммиссаржевская. 15 ноября 1909 года».

Покончивъ съ вопросомъ о своей дѣятельности въ театрѣ, Вѣра Ѳедоровна энергично принялась за осуществленіе школы, которая ей грезилась. Настроеніе опять было бодрое. Изъ Харькова, проѣхавъ въ Полтаву, Екатеринославъ и Ростовъ на Дону, 6-го декабря начали гастроли въ Тифлисѣ. 14-го декабря до праздника Рождества былъ сдѣланъ перерывъ. Вѣра Ѳедоровна уѣхала въ Кисловодскъ и къ 26 декабря была въ Баку, гдѣ спектакли шли до 7-го января.

Изъ Баку, 8-го января, черезъ Каспійское море, отправились по средней Азіи, гдѣ великая артистка нашла преждевременную могилу. Увидя въ первый

разъ своеобразную красоту городовъ Асхабада и, въ особенности, Самарканда, съ его восточной толпой, памятниками старины, съ окрестностями, гдѣ отъ всего вѣетъ чѣмъ то библейскимъ, Вѣра Өедоровна страшно увлекалась, ей хотѣлось «все повидать». Съ утра начиналось хожденіе по базарамъ, гдѣ было столько разсыпано художественнаго вкуса въ тонкой работѣ разныхъ украшеній, въ коврахъ и вышивкахъ, полныхъ поражающаго разнообразія рисунка и сочетанія цвѣтовъ. Никто не предполагалъ, что такъ придется расплатиться за увлеченія. На девятый день послѣ отъѣзда изъ Самарканда, въ Ташкентѣ, среди труппы появилась страшная зараза. Черезъ день оспа опредѣлилась и у Вѣры Өедоровны. Сыгравъ 26-го января «Бой бабочекъ», она слегла, и 10-го февраля, безъ четверти въ 2 часа дня, Вѣра Өедоровна Коммиссаржевская ушла въ другой міръ.

А. Зоновъ.

СЕСТРА БЕАТРИСА.

(Отрывки изъ воспоминаній).

— Владычица, сжалься надо мной, я готова впасть въ смертный грѣхъ, — тихо звучитъ голосъ Вѣры Ѳедоровны. Первая репетиція «Сестры Беатрисы» Метерлинка.

Узкая, длинная комната на Англійскомъ просп. По стѣнамъ старыя пожелтѣвшія картины библейскаго содержанія. — Помѣщеніе это, въ которомъ прежде помѣщалась католическая школа, было взято для репетицій до окончанія перестройки театра на Офицерской. — Благоговѣйная тишина, какъ въ церкви... Всѣ участвующіе въ пьесѣ тихо сидятъ: въ какой аккордъ выльется это прекрасное чудо Метерлинка, послѣ двухъ-недѣльной напряженной подготовительной работы? Вотъ оно, новое... оно звучитъ... аккордъ найденъ.

На колѣняхъ, на помостѣ, стоитъ Вѣра Ѳедоровна, — ея глаза умоляютъ, ея руки просятъ, — это маленькая, юная Беатриса умоляетъ Владычицу просвѣтить ее, помочь въ ея большой любви къ принцу Беллидору.

— Мать моя, что же мнѣ дѣлать, я не пойду къ нему, если Ты не велишь, — послѣднія слова перваго монолога. Долгое молчаніе... Стало ясно, — Вѣра Ѳедоровна даетъ новое, творческое, сильное.

. . . .

Первый спектакль. За сценой тихо, тихо, какъ никогда. Какъ приметъ публика эту пьесу? Ее ждутъ давно, въ прессѣ и публикѣ давно толки о новыхъ тонахъ, оригинальности ея, о постановкѣ...

Первый актъ прошелъ, антракта нѣтъ. Начался второй: группа нищихъ, калѣкъ, страждущихъ, и около нихъ ясная, чистая Мадонна, въ одеждахъ Сестры Беатрисы.

— Придите всѣ... Призываетъ полный ласки и всепрощенія голосъ, и чудятся великія слова евангелія: «Пріидите ко Мнѣ всѣ труждающіеся и обремененные и Азъ упокою вы». Какъ изумительно говорила Вѣра Ѳедоровна этотъ монологъ! Какимъ покоемъ вѣяло отъ нея, какою ласкою свѣтились ея глаза, какъ безъ конца хотѣлось смотрѣть въ нихъ...

И какой большой, какъ будто выросшей казалась Вѣра Ѳедоровна, когда тихое, какъ съ неба, пѣніе, становясь все сильнѣе, разростаясь, соединилось вдругъ съ криками восторженнаго изумленія; когда сцену охватилъ религіозный экстазъ; когда медленно, подъ звуки Requiem'а, показалась окутанная святостью Мадонна...

— Сестра Беатриса святая!

Въ одеждахъ сестры Беатрисы сошла съ пьедестала Мадонна, чтобы стать на защиту большой любви юной Беатрисы. Да, это Мадонна, это она пришла принять радость любви и вѣчныя страданія души человѣческой...

Опустили занавѣсъ... Уходили со сцены въ слезахъ, взволнованные, возбужденные. Вѣра Ѳедоровна, вся трепещущая, съ глазами полными слезъ, прислонилась къ стѣнѣ и прошептала:

— Что это...

Въ залѣ какъ будто никого не было, — затихли всѣ, и тихо, тихо было за сценой... Но вотъ послышались отрывистыя слова сначала, потомъ апплодисменты... На сцену входили какіе-то люди, кого то поздравляли... Говорили, что во многомъ еще не разобрались, многое показалось страннымъ, непонятнымъ, но многое поразило и подняло въ душѣ что то хорошее... Это былъ одинъ изъ лучшихъ моментовъ существованія театра на Офицерской, моментъ остраго напряженія чувствъ и какого то радостнаго удовлетворенія...

Послѣдній аккордъ: на полу, у ногъ Мадонны, распростертая Беатриса. Она пришла, чтобы умереть у ногъ той, которая была всѣхъ добрѣе... Но это не юная, чистая сестра Беатриса, а измученная страданіями и позоромъ многихъ лѣтъ.

Слышу этотъ страшный выкрикъ: «я не могу больше, мать моя», когда Беатриса умираетъ на рукахъ сестеръ и игуменьи... Сколько страданій, ужасныхъ мукъ въ немъ, — и за этимъ крикомъ измученной души Беатрисы слышалась вѣчно метущаяся, вѣчно искавшая, вѣчно любимая душа — ушедшей

отъ насъ... И трепетало все тѣло въ рукахъ поддерживавшихъ ее сестеръ, — какое горе въ этомъ лицѣ! — И изъ закрытыхъ глазъ скатилась чистая, какъ кристалъ, слеза...

Съ трудомъ поднялась Вѣра Ѳедоровна послѣ этого акта, еле-еле стояла она на ногахъ, и не сейчасъ дали занавѣсъ на шумные апплодисменты...

Вѣра Тизенгаузенъ.

ПАМЯТИ ВѢРЫ ѲЕДОРОВНЫ.

Есть горѣніе духа, есть огонь внутренняго оправданія, очищающій всѣ движенія жизни, просвѣтляющій всѣ опасные и смутные годы, — годы больших потерь и волнующихъ достиженій. Когда душа времени полна порывовъ и напряженія, — онъ опьяняетъ ее свободой восторга; когда жизнь останавливается и мечты тускнѣютъ, — онъ становится больнымъ и жестокимъ — тлѣетъ и сжигаетъ. Въ этомъ огнѣ таютъ восковыя крылья, и искупительно сгораютъ души ищущихъ. Онъ въ глубинѣ и правдѣ печальныхъ ангельскихъ глазъ на измученномъ и мятежномъ лицѣ. Онъ въ больной глубинѣ и героической правдѣ русскаго искусства. Къ этому огню мы должны быть особенно порывисто-чутки, въ немъ одномъ опора нашего идеализма, и только въ его озареніи могли мы пережить недавніе безумные и прекрасные дни.

И, конечно, болѣе всего близко и несомнѣнно подходимъ мы къ его воплощенному сіянію, говоря о творческой жизни ушедшей отъ насъ Вѣры Ѳедоровны. Въ ней горѣлъ онъ такъ явственно и такъ мучительно, такимъ цѣльнымъ и завершеннымъ сдѣлалъ ея существованіе, ведя ее то радостно зовущими, то томительными путями, чтобы такъ страшно и жестоко сжечь; а намъ, оставшимся, чья память сохранила лучи ея обаянія, стать теперь такимъ безконечно близкимъ, единственно нужнымъ и роднымъ завѣтомъ.

Трудно, думая о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, какъ артисткѣ, говорить о технической сторонѣ ея творчества. Совершенно ясно, что техника, какъ нѣчто общее, какъ неизбѣжная формальность, падаетъ здѣсь передъ чѣмъ-то неизмѣримо бо́льшимъ, ибо все, что дала намъ Вѣра Ѳедоровна, было вдохновенно.

Незачѣмъ было и не хотѣлось искать въ ней пріемовъ опытной артистки, когда слышалось со сцены рыданіе и пѣніе ея голоса, охватывающія душу томительною дрожью неясныхъ предчувствій; когда горѣли ея дѣтски-чистые глаза, когда мы видѣли ея нѣжныя движенія, всю ея фигуру, такую хрупкую и маленькую, но такъ гордо выпрямленную. Во всемъ этомъ чувствовался ея огонь — огонь самозабвенія.

Въ ея голосѣ намъ неизбѣжно чувствовалось роковое предчувствіе трагическаго обрыва, предрѣшенность темнаго грядущаго, — и широко раскрытые испуганные глаза, глядя въ ту-же тьму, говоря о той же потерянности и безысходности, безпокойно и тоскливо горѣли, ожидая и — зная!

...«Въ непостижимомъ этомъ взорѣ,
Жизнь обнажающемъ до дна,
Такое слышалося горе,
Такая страсти глубина!
Сіялъ онъ грустный, углубленный
Въ тѣни рѣсницъ ея густой
Какъ наслажденье — утомленный
И какъ страданье — роковой...»

Именно «слышалось», потому что мистическая жизнь глазъ и мистическій трепетъ голоса сливались здѣсь въ одну гармонію ожиданія и тайны.

Метерлинкъ говоритъ, что женщины болѣе, нежели мы, подвержены року. Именно такую женщину видѣли мы въ творчествѣ Вѣры Ѳедоровны—въ ней самой. Быть можетъ, безъ предвзятой мысли, однимъ чуткимъ проникновеніемъ творческаго духа, она давала почувствовать съ самаго начала непреложное движеніе драмы къ развязкѣ, жертвенное приближеніе героини подъ ударъ рока. Эта передача рокового и создавала волнующую силу и проникновенную психологическую связность всего творчества Вѣры Ѳедоровны.

* * *

Все, созданное Вѣрой Ѳедоровной, исчерпываетъ трагическій смыслъ женственности на ея дальнихъ путяхъ, и въ этомъ внутренняя идея всѣхъ ея порывовъ и устремленій, въ частности и увлеченія реализмомъ, хотя никогда воплощенные ею образы не могли быть вполнѣ реалистическими. Они всегда казались выходящими за предѣлы здѣшняго, говорили объ иной реальности — реальности того міра одиночества, куда уходитъ въ своихъ пережи-

ваніяхъ смятенная душа. Но если мы любимъ въ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ прежде всего — ея субъективность, если на всѣхъ ступеняхъ своихъ исканій она была для насъ одна и та-же, то все же наиболѣе высокая художественная цѣнность и единственное значеніе личности Вѣры Ѳедоровны въ жизни русскаго искусства опредѣлились въ послѣдніе годы ея совершенствованія, когда она пришла къ чистому символизму, и мы увидѣли на сценѣ сіяющій образъ Мадонны, нѣжный и тонкій, какъ колебаніе синяго ладана, таинственный, какъ мерцаніе синихъ лампадъ, а за нимъ рядъ иныхъ образовъ вѣчной женственности. Новые ореолы окружили Вѣру Ѳедоровну, и въ золотыхъ одеждахъ и нимбахъ свѣта, въ мистически-странной обстановкѣ дѣйствія, она явилась намъ совсѣмъ новая — многіе, многіе ея не узнали!

И въ этомъ новомъ служеніи искусству, къ которому такъ смѣло пришла ищущая Вѣра Ѳедоровна, она, какъ во всемъ, что создавала, не могла не увидѣть своего отраженія — своего огня, сіянія той красоты, которую она лелѣяла въ себѣ и предчувствовала, быть можетъ, всегда.

* * *

По внутреннему своему содержанію все творчество Вѣры Ѳедоровны дробится на три категоріи преображеній. Прежде всего хочется выдѣлить въ немъ одно изъ самыхъ цѣнныхъ и обаятельныхъ свойствъ ея индивидуальности — тѣ черты вѣчно-дѣтскаго, которыя сохранили намъ ея талантъ — до послѣднихъ дней — такимъ юнымъ!

Неизмѣнно оставалась она маленькой дѣвочкой, ребенкомъ и умѣла радовать живой сверкающей весной, умѣла и могла, потому-что всегда носила въ душѣ своей нетлѣнные цвѣты юности. Такъ часто становились всецѣло дѣтскими ея глаза, и улыбка дѣлалась лукавой и дѣтски восторженной, и мы тоже улыбались, счастливые, чувствуя дѣтскую, умиленную радость. Безъ этой черты неполна и не истинна женственность, эта черта одержала когда-то первую побѣду надъ столичной толпой и много разъ возрождалась въ цѣлой галлереѣ милыхъ образовъ нѣмецкихъ школьницъ, русскихъ дикарокъ и снѣгурочекъ, наконецъ воплотилась въ близкомъ намъ образѣ Норы, куколки, птички Норы, грызущей свои миндальныя печенья. «Крестьяночка» фру Карено — опять ребенокъ, шалунья дѣвочка, такъ очаровательно мѣшающая большому мужу заниматься. И это не только въ первомъ идиллическомъ актѣ, нѣтъ, уходитъ отъ мужа въ послѣдней сценѣ на встрѣчу новой жизни

не легкомысленная женщина съ «здоровыми инстинктами», а радостное, пробужденное дитя. И демоническая Гильда, сильная, пламенная и вдохновенная — «заря новаго дня», — символъ послѣдняго очищенія духа, — и она, «какъ десять лѣтъ назадъ» — маленькій, восторженный бѣсенокъ съ дѣтски-капризнымъ упрямствомъ въ дрожащихъ уголкахъ рта, — и ея побѣдный огонь рождается изъ дѣтскаго задора...

Не вошло ли въ нашу плоть и кровь такое толкованіе этихъ образовъ и не ясно ли намъ — видѣвшимъ, — что передъ нами была настоящая юность въ ея сіяющей радости и чистотѣ?

* * *

Но есть въ созданіяхъ Вѣры Ѳедоровны иные образы, всецѣло противоположные вѣчно-дѣтскому.

Это воплощенія тѣхъ женщинъ, въ жизни которыхъ роковымъ образомъ сплелись половая страсть и любовь къ красотѣ, какъ единственные источники самоутвержденія, тѣхъ «истинныхъ» женщинъ, которыя по слову Каренъ («Трагедія любви») «нужны любви» потому-что «способны любить». Въ этомъ ихъ сила, рождающая огонь демонизма, опьяняющая губительнымъ и жгучимъ виномъ, сила Каренъ и Гедды Габлеръ, вѣчная страсть Саломеи, та любовь, «что хочетъ убивать».

И не кажется страннымъ, но наоборотъ — глубоко понятно, что эти черты нашли откликъ въ душѣ Вѣры Ѳедоровны, потому-что ихъ не обойти, идя путями духовнаго мятежа, не останавливаясь передъ полнотой жизни. Но она прикоснулась къ нимъ особенно чутко и тонко, пережила ихъ по своему и оправдала до конца, потому-что, если бы могла не оправдать, то въ чемъ была бы самая свѣтлая идея лирики ея творчества? Нѣкую тайну открыла она намъ въ демонизмѣ, тайну, которая сдѣлала невозможной мысль о злѣ; она сказала намъ, что зла нѣтъ, что есть лишь безумная боль жизни, обнажила передъ нами всю глубокую тоску, лежащую на днѣ демонизма. Все оправдано, все искуплено и все принято, ибо страданіе — во всемъ! Пламенную и вѣчно облагораживающую муку единой любви — вотъ что дала намъ Вѣра Ѳедоровна подъ оболочкой цыганки Ларисы, вакханки Каренъ, эстетки — Гедды.

Все невольное зло есть только опьяненіе жгучимъ любовнымъ напиткомъ, и не оно ли обрѣтаетъ побѣдный и свѣтлый путь къ освобожденію, къ послѣднимъ вершинамъ восторга, въ демонизмѣ Гильды? Такъ проясняется

и образъ Магды, одно изъ самыхъ сильныхъ созданій Вѣры Ѳедоровны, сильныхъ хотя бы по одному потрясающему волненію, въ которомъ заставляло насъ задрожать ея восклицаніе послѣ монолога объ эоловой арфѣ: «Хлѣба! хлѣба! хлѣба!» — крикъ мятежнаго материнства... Вѣра Ѳедоровна открывала намъ въ своемъ удивительномъ исполненіи чисто женскую черту, свою гордость, ту особенную, святую, женскую гордость, которая выше и глубже нашей, будь то гордость матери, жрицы любви или дѣвственницы. Гордая Магда! Мы узнавали въ этомъ царственно-элегантномъ и заносчиво-независимомъ обликѣ «grante-coquette» все ту-же страдающую, мятежную, измученную душу — узнавали Вѣру Ѳедоровну. Это ея гордость, потому что и она въ своей тяжелой жизни осуществляла свою личность, оставаясь всегда возвышенно и благородно гордой, умѣя чисто по женски соединить эту гордость съ мягкой податливостью, съ беззавѣтными подчиненіями многимъ вліяніямъ. Это ли не женственность въ одномъ изъ самыхъ ея истинныхъ, живыхъ очертаній?

* * *

Но послѣдняя тайна женской души еще не въ этомъ. И есть иная исчерпывающая область на земныхъ путяхъ женственности, трагедія вѣчная, какъ сама любовь, трагедія обманутаго чувства. Потрясающее множество разбитыхъ сердецъ, — жертвъ подлой или роковой измѣны, соблазненныхъ, брошенныхъ и растоптанныхъ цвѣтовъ, смотритъ на насъ изъ всего, что написано поэтами всѣхъ вѣковъ о женскихъ страданіяхъ, о женщинахъ отъ Медеи до сестры Беатрисы. Таковъ источникъ всего трагическаго въ женщинѣ, отсюда вся ея униженность и весь ея душевный мятежъ, ея протестъ, ея тоска, печальный вѣнецъ той, о которой сказано:

«О Господи! И это пережить?
И сердце на клочки не разорвалось?»

Больная душа Вѣры Ѳедоровны, сама надорванная и разбитая этой женской судьбой, всегда таила въ себѣ ея глубокій страдальческій слѣдъ и говорила, и плакала объ этомъ всю свою творческую жизнь. И рвались на клочки сердца ея героинь отъ Гретхенъ и Лариссы — до Каренъ и Зобеиды, и знающіе, слышавшіе не забудутъ ея слезъ, потому что они плакали вмѣстѣ съ нею. Всѣ познавшія муку любви и извѣдавшіе горечь обмана — ея сестры, только въ нихъ, быть можетъ, находила она свое истинное отраженіе,

только о ихъ тайнѣ разсказывалъ намъ ея голосъ. Вотъ почему неизбѣжно былъ замкнутъ кругъ ея творчества, почему она всегда была одна и та же, почему она оправдывала и понимала своихъ героинь всегда одинаково, какъ одну страдающую и ищущую исхода душу, она знала, какая роковая печаль лежитъ на днѣ женственности. И съ перваго появленія ея на сценѣ, въ первомъ низкомъ и вдругъ замирающемъ, обрывающемся звукѣ ея голоса, въ первомъ безпокойномъ лучѣ ея взгляда, повсюду — черезъ веселье жаворонка и жизнерадостность ребенка — мы ловили дрожь и трепетъ грядущихъ слезъ. Помните ее, измученную и больную, на послѣднемъ прощальномъ спектаклѣ, въ тяжелыя напряженныя минуты чествованія и овацій? Блѣдная, дрожащая, готовая разрыдаться, судорожно сжимая руки, она стояла неподвижно у стола въ красномъ платьѣ Норы, такая маленькая, потерянная и одинокая въ этой любящей и чужой толпѣ... Тогда яснѣе, чѣмъ когда либо, были, быть можетъ, понятны ея слезы.

* * *

И теперь, когда она отошла отъ нашихъ путей, когда краски и музыка ея творчества начинаютъ уже слегка тускнѣть и угасать въ нашей памяти, — весь ея человѣческій, весь ея женскій обликъ сіяетъ совсѣмъ чисто и свято, и грѣетъ безсмертнымъ тепломъ.

И становится понятно, чѣмъ была она въ нашей жизни, въ той нелѣпой, туманной, остановившейся жизни, въ которой болѣзненно и тревожно заснули мы всѣ, со всѣми нашими мятежными чаяніями, съ нашимъ освобожденнымъ искусствомъ, такъ быстро погаснувъ, такъ мало исчерпавъ. Маловѣрные и обманутые, мы лишь безсильно дремлемъ и ждемъ новаго разсвѣта, а она, чуткая, она, самая прекрасная среди насъ, — не вынесла томленія, умерла. Ушла кроткою, искупительною жертвой. На пути нашихъ молитвъ и исканій она умѣла плакать, она — единственная — согрѣвала насъ обаяніемъ женственности, проникновенной лаской страдальческаго взгляда, говорившаго о томъ, что «жизнь въ вѣчной жертвѣ и смыслъ ея — любовь».

И несомнѣнно ясно, что тѣмъ, кто открываетъ сердце навстрѣчу глубокимъ волненіямъ духа, тѣмъ, кто понимаетъ великую глубину женскаго страданія, — должна быть вѣчно близка страдающая красота Вѣры Ѳедоровны.

И если для многихъ могила Вѣры Ѳедоровны лишь символъ и многіе «несутъ ея свѣтъ чрезъ жизнь земную», продолжая считать ея небытіе — ея

жизнью, то пусть наступаетъ потомъ и очищающій холодъ здѣшняго забвенія, — не въ немъ-ли начало истиннаго ея безсмертія «тамъ»? Перестанетъ быть живымъ, какъ для насъ, ея родное имя, перестанетъ, какъ среди насъ, творить и озарять жизнь ея образъ, но въ вѣчной жизни духа неизмѣнно будетъ сіять ея нетлѣнная прелесть, и въ чистую жертву инымъ преображеніямъ будетъ принесенъ ея трепетный и кроткій огонь.

Вл. Чернявскій.

Октябрь 1909. — Апрѣль 1910.

ВѢЧНОЕ-ВѢЧНО.

Вѣра Ѳедоровна говорила:

— Тогда я играла Чайку. Стояла я въ темной кулисѣ — это была Я, а сейчасъ пойду туда и буду — Чайка. А онъ подошелъ и сказалъ: — «У моей Нины были такіе же глаза, какъ у васъ». И ушелъ. Я мало встрѣчалась съ нимъ. Помню, въ Крыму... Онъ долженъ былъ на другой день уѣхать, а я просила не уѣзжать. Былъ вечеръ. Молчали. Онъ попросилъ: «Прочтите что-нибудь». Я читала до ночи. Онъ поцѣловалъ мою руку и сказалъ: «Я не уѣду завтра». Но на другой день Чеховъ уѣхалъ. ...Мнѣ роль Чайки принесли за нѣсколько дней до спектакля, я не знала пьесы. Въ первый разъ я прочла Чайку въ эту ночь. Всю ночь проплакала. Утромъ я любила Чайку и была она моей — я жила душою Чайки. Они не поняли. Чеховъ убѣжалъ изъ Петербурга. Они не поняли. Чайка моя любимая. Быть Чайкой — мнѣ радость.

И Вѣра Ѳедоровна не говорила больше ничего о — Чайкѣ. — «Я не могу говорить, потому что я очень люблю... Я никогда не читаю Пушкина. Пушкинъ для меня самое большое. И я никогда его не читаю. Разъ какъ-то рѣшилась — письмо Татьяны — и я не могла. Было ужасно. Никогда я не буду больше читать Пушкина. Истинно — Пушкина мало понимаютъ. Странное чувство, я даже не могу объяснить. Когда мнѣ бываетъ очень тяжело, я вспоминаю его — и мнѣ становится тихо. Разъ было непонятное: я шла... тогда было невыносимо, казалось, нельзя больше жить. Все падало, умирало. Было отчаяніе. Нѣтъ въ жизни ничего — и вдругъ Онъ, его лицо передо

мною, и я смотрю ему въ глаза... долго... И такая радость въ душѣ. Для меня это было такъ. Я видѣла его, онъ пришелъ ко мнѣ. Потомъ, черезъ много дней, я проходила по той же улицѣ. Въ окнѣ магазина былъ выставленъ большой портретъ Пушкина. Я видѣла тогда портретъ... Видѣла только портретъ но я не вѣрила... я не вѣрю. Онъ пришелъ тогда, чтобъ дать мнѣ силы. Кто знаетъ»...

Передъ отъѣздомъ въ Москву, послѣдней осенью, Вѣрѣ Өедоровнѣ подарили большое, чудное изданіе Пушкина съ иллюстраціями. Вернулась домой Вѣра Өедоровна поздно, усталая и прогоняетъ насъ:

— Уходите, уходите... отдыхать, отдыхать!

Уходимъ. Уже на лѣстницѣ. Вдругъ зоветъ. Возвращаемся.

— Вы не видѣли, какое изданіе Пушкина мнѣ подарили? Я тоже не успѣла хорошо посмотрѣть.

И долго мы стояли надъ толстыми книгами и разсматривали картинки, перечитывали отрывки стиховъ. Вѣра Өедоровна была въ восторгѣ и не прогоняла насъ больше и не позволяла, даже сердилась, когда торопились, не достаточно внимательно разсматривали иллюстраціи.

Уложите.

— Какъ, Вѣра Өедоровна, вы будете возить съ собой эти толстыя книги?

Вѣра Өедоровна даже удивилась.

— Конечно.

Вѣра Өедоровна посмотрѣла еще разъ на книги:

— Непремѣнно уложите сегодня же — сегодня.

Въ Парижѣ, въ послѣдній день передъ отъѣздомъ, вдругъ Вѣра Өедоровна вспомнила, что забыла купить полное собраніе Бодлера.

— Забыли!

Рано начинался день въ Парижѣ. И такъ мало времени. Столько надо, столько надо! И къ тому же пропала записная книга, въ которой все было записано, и пришлось руководствоваться черновикомъ, провѣрять все, что записано на кусочкахъ бумаги, догадываться по отдѣльнымъ словамъ. И сколько времени, чтобы разобрать и понять, что записано, ничего не забыть, потому что все нужное, самое нужное. Вѣра Өедоровна всегда записывала все, что надо было сдѣлать, купить, куда пойти; что вспомнитъ — сейчасъ же запишетъ; и ночью записная книга была около.

— Вдругъ проснусь, вспомню — сейчасъ же и запишу.

Какъ только успѣвали! Когда видѣли, что дѣйствительно невозможно успѣть, разъѣзжались въ разныя стороны, каждый со своимъ спискомъ.

На Avenue de l'Opera Вѣра Өедоровна заходила въ магазины по одной сторонѣ улицы, я по другой. И съ какой быстротой, скорѣе французовъ. И довольна была Вѣра Өедоровна, что такъ все хорошо успѣваемъ! Въ магазинѣ Louvre насъ просто попросили уйти: магазинъ запирали, громадными холстами покрывали прилавки, все укладывали, а Вѣра Өедоровна отдергивала холсты и все выбирала, — «нужное, самое нужное». Мы вышли изъ Louvre послѣдніе. За нами несли громадную корзину покупокъ. И довольна была Вѣра Өедоровна.

— Мы послѣдніе. Все успѣли, все успѣли!

Ѣдемъ на автомобилѣ, подъѣзжаемъ къ гостиницѣ, уже семь часовъ; дома ждутъ, должны придти по дѣламъ; надо успѣть пообѣдать, а въ 8 часовъ надо въ театръ. Опоздаемъ, достанемъ ли мѣста?! Все рѣшили, распредѣлили; на обѣдъ времени не осталось, но это все равно.

Подъѣзжаемъ къ гостиницѣ.

— А Бодлеръ... Забыли! Поѣзжайте, поѣзжайте скорѣе! Бодлера надо достать обязательно, обязательно!

Магазины уже запирали, но все же я Бодлера досталъ.

— Бодлеръ есть, Вѣра Өедоровна.

— Вотъ хорошо, вотъ хорошо. Все, все успѣли!

Вечеромъ были въ Luna Parck. Это новость въ Парижѣ — американская игрушка.

Около Bois de Boulogne — Foire, ярмарка. Русскія горки, карусели, лодка съ высокой горы летитъ въ волны бушующаго моря въ нѣсколько квадратныхъ десятковъ метровъ — машины бурю устраиваютъ прекрасно. Есть и качели «морская болѣзнь», и мостикъ «кек-уок». Идете по мостику, а мостикъ въ тактъ музыки танцуетъ «кек-уок» — и трудно итти, и все невольно танцуешь, танцуешь веселый танецъ. Мостикъ за тебя танцуетъ, а выходитъ что ты. Трудно удержаться на мостикѣ кек-уок — и такіе смѣшные всѣ танцоры: входятъ испуганные, лица блѣдныя и непремѣнно глупыя — смѣшныя! Интересно!

Вѣра Өедоровна не пропускала ни одного «удовольствія». Носились мы по горкамъ, чтобъ только попасть въ число счастливцевъ, добравшихся до вагонетки, стояли въ очереди по полчаса, слетали на лодкѣ въ воду и, не теряя времени, сейчасъ же бѣжали къ другимъ игрушкамъ.

— Такъ весело! И никто тебя не знаетъ! Весело!

Долго прельщалъ Вѣру Өедоровну «кек-уок».

— Пойти или нѣтъ? Глупое лицо будетъ и всѣ будутъ смѣяться... А интересно! Вѣра Өедоровна пошла на мостикъ. Плавно покачиваясь, прошла Вѣра Өедоровна, улыбалась, только немного поблѣднѣла.

— Вѣра Өедоровна идетъ по мостику «кек-уок»!.. Вѣра Өедоровна!

Чудныя, веселыя игрушки, такія смѣшныя, — Вѣра Өедоровна вся въ нихъ. Такъ весело, когда замираетъ духъ на русской горкѣ, и такъ забавно кричатъ пассажиры, — а Вѣра Өедоровна смѣется. Я сидѣлъ рядомъ и громко кричалъ, — а Вѣра Өедоровна была довольна и смѣялась...

Обидно было очень: на Морскую болѣзнь опоздали. Уже 12 часовъ, и все закрывается. Печально смотрѣла Вѣра Өедоровна на неподвижную лодочку качель.

— Не успѣли. Конецъ. Всѣ уходятъ и намъ надо уходить. Завтра — въ Петербургъ. И въ синематографъ не успѣли. Ничего, въ синематографъ пойдемъ въ Берлинѣ; мы будемъ тамъ цѣлый вечеръ, успѣемъ.

И правда, въ Берлинѣ, отъ поѣзда до поѣзда, успѣли побывать въ трехъ синематографахъ и въ двухъ паноптикумахъ. Было весело — но не такъ, какъ въ Парижѣ. Въ Парижѣ — веселѣе!

— А у меня было глупое лицо, когда я шла по мостику «кек-уок»?

— Нѣтъ.

— Я знала, а то бы не пошла.

Весело было въ Парижѣ, такъ хорошо, много, много игрушекъ — а завтра Петербургъ, театръ, дѣла, школа и Юдифь.

Великій образъ еврейской женщины жилъ въ душѣ Вѣры Өедоровны такъ близко около юной, пробуждающейся души Дикарки — жилъ прекрасный, вдохновенный.

Великая еврейская женщина!

— Ты не знаешь еврейской женщины, — говоритъ Юдифь Олоферну.

И стояла Вѣра Өедоровна передъ Олоферномъ и гордая была, великая, познавшая истину, рѣшившаяся.

Вѣра Өедоровна играла Юдифь только нѣсколько разъ. На первомъ представленіи въ Москвѣ того, что ждали отъ Вѣры Өедоровны, не было. Отчего? Всѣ говорили, — не роль для Коммиссаржевской. Не можетъ Вѣра Өедоровна играть Юдифь. Что отвѣтить? Была одна репетиція, когда Вѣра Өедоровна въ сценѣ убійства Олоферна достигла величайшей силы — это

было такъ, когда нѣтъ словъ, когда нельзя разсуждать, — это было вдохновеніе, какое только знала Вѣра Ѳедоровна. А на спектаклѣ этого не было. Юдифь жила въ душѣ Вѣры Ѳедоровны яркимъ, сильнымъ, великимъ образомъ... Это не пришло на спектакль — трагедія художника.

Юдифь — дѣвушка, вдова, не бывшая женой безумнаго мужа... Вотъ она передъ нами, проникновенная, вся въ грезѣ сна. Далекій голосъ разсказываетъ видѣнія ночей Юдифи. Юдифь открываетъ тайну встрѣчи съ мужемъ въ брачную ночь, когда какая то высшая сила остановила его передъ молодою женой и осудила Юдифь остаться безбрачной. Любовь и предчувствіе великаго въ жизни — и ждетъ Юдифь любви. Въ любви — жизнь, и «только черезъ мужчину становится женщина человѣкомъ»... И видимъ мы Юдифь въ дѣвственной красотѣ души ея, прекрасную, съ мѣдно-черными косами, въ сѣрыхъ покрывалахъ, и звучитъ голосъ далекій, и будитъ онъ въ душѣ забытое, вѣчно прекрасное... Это была не душа *этой* женщины, нѣтъ, — звучалъ голосъ *женщины*. Образъ библейской Юдифи сталъ нереальнымъ, и, какъ сонъ, проносится Юдифь, то плачущая надъ молодостью своею, то полная тайны предчувствія, то говорящая съ Богомъ, и отъ Него — Всевышняго — получающая вѣсть объ избраніи на подвигъ великій. И рѣшилась Юдифь — вотъ стоитъ передъ Олоферномъ... Теперь, когда я вспоминаю Вѣру Ѳедоровну въ ту минуту — невыразимо прекрасное охватываетъ душу. Вотъ она — вся трепетъ! Юдифь передъ Олоферномъ! И слышу голосъ — онъ говоритъ: «Олофернъ»!.. И цѣлуетъ Юдифь Олоферна. Какая безконечная красота — вся душа Вѣры Ѳедоровны была здѣсь со всѣмъ безграничнымъ страданіемъ, тоскою, — силой.

Стояла Юдифь, прекрасная вѣчнымъ — и въ ней была вся Вѣра Ѳедоровна послѣднихъ дней. Вотъ видимъ мы Рози, Дикарку, Безприданницу, Магду — но въ нихъ теперь переживанія уже отжитого, возвращеніе къ ушедшему. Переживаніе великое — но только ушедшаго. А вотъ Юдифь — и здѣсь Вѣра Ѳедоровна та, что сейчасъ. Она дошла до Юдифи. И встала Юдифь тамъ, гдѣ Сестра Беатриса живетъ — и въ ней вся любовь, вся душа Вѣры Ѳедоровны.

Мнѣ пришлось быть, въ продолженіе всей постановки «Юдифи», около театра Вѣры Ѳедоровны. Я былъ почти на всѣхъ репетиціяхъ, отъ первой считки и до послѣдней, генеральной. Какъ мечтала Вѣра Ѳедоровна объ Юдифи. Изъ Парижа Вѣра Ѳедоровна ѣздила въ Мюнхенъ посмотрѣть постановку Юдифи. Предстоялъ долгій зимній сезонъ, Вѣра Ѳедоровна не отдохнула лѣтомъ, и мы просили не ѣздить въ Мюнхенъ, не утомляться.

— Нѣтъ, ни за что. Надо видѣть постановку «Юдифи» въ Мюнхенѣ. Надо ставить «Юдифь» въ Петербургѣ.

И Вѣра Өедоровна поѣхала въ Мюнхенъ, билетъ въ театръ былъ купленъ заранѣе. Но Вѣрѣ Өедоровнѣ такъ и не удалось увидѣть «Юдифь». Пріѣзжаетъ въ Мюнхенъ и сейчасъ же въ театръ, и что же, — Юдифь не идетъ. Перемѣна — «Фаустъ», Юдифь завтра; но остаться Вѣра Өедоровна не могла, надо было еще заѣхать въ Парижъ на два дня и сейчасъ же, скорѣй — въ Петербургъ.

Вотъ первая считка въ фойэ «театра Коммиссаржевской — бывшаго». И Вѣра Өедоровна здѣсь... и странно, что «бывшаго». Почему? Зачѣмъ? Вѣра Өедоровна, полная силы, работаетъ. Вѣра Өедоровна такая радостная... но тяжело...

— Пойдемте, я покажу вамъ мой театръ, вѣдь вы не видѣли?

— Нѣтъ.

Идемъ по темнымъ корридорамъ театра. Я не вижу ничего, ведетъ Вѣра Өедоровна. Вошли въ ложу. Темно, едва освѣщенъ утреннимъ свѣтомъ залъ. Долго стоимъ — молчимъ. Вѣра Өедоровна говоритъ тихо:

— Мой бывшій театръ... Посмотрите — хорошо? Это я такъ устроила; онъ былъ другой, совсѣмъ другой.

Идемъ дальше. Вотъ костюмы шьютъ для «Юдифи». Новый хозяинъ театра позволилъ работать здѣсь, разрѣшилъ репетировать Коммиссаржевской въ фойэ, а на сценѣ идутъ репетиціи новыхъ артистовъ новаго театра, а Вѣра Өедоровна въ фойэ. Да, вотъ костюмы — «красивые, чудные костюмы.. красивые, — а Петербургъ не увидитъ!»

Идемъ дальше. Лѣстницы... корридоры... Поднялись высоко, высоко, на колосники... идемъ по мосткамъ...

— Тише, тише, чтобъ не услышали. Посмотримъ, послушаемъ, что они тамъ репетируютъ.

Съ высокихъ колосниковъ смотритъ Вѣра Өедоровна внизъ на новыхъ артистовъ... какъ тамъ они репетируютъ.

Долго молчали, а потомъ тихо пошли обратно.

Радостная, сильная была Вѣра Өедоровна — но сколько тяжелаго... какъ грустно...

Петербургъ... — Вѣра Өедоровна отдала ему лучшее жизни. Вотъ этому самому театру отдала тѣ годы, когда не увлеченіе юности отдаетъ душу, а глубокая, опредѣленная вѣра — вѣра художника.

Театръ — душа артиста. И былъ этотъ театръ душою Коммиссаржевской, а теперь здѣсь — чужіе...

— Нѣтъ, они не чужіе... я, я чужая.

И преклоняешься передъ силою духа великой Вѣры Ѳедоровны: — Всѣхъ озаряла, всѣхъ пріобщала къ прекрасному своей души.

Считка Юдифи.

Прочли первую картину. Юдифи нѣтъ въ первой. Вторая, — начинаетъ Юдифь. Тихо, едва слышно читаетъ Вѣра Ѳедоровна. Я ловлю каждый звукъ, и встаетъ передъ мною вся Юдифь. Одинъ взглядъ, одно слово Вѣры Ѳедоровны — и чувствую я, что будетъ тамъ, на сценѣ, когда встанетъ передъ толпою Юдифь — Вѣра Ѳедоровна.

Много, безконечно много дѣлъ въ Петербургѣ: надо ликвидировать дѣла, надо организовать поѣздку на цѣлый годъ, репетировать старыя пьесы... школа... и надо всѣмъ — Юдифь.

Въ Юдифи была вся Вѣра Ѳедоровна... Но великій образъ творчества встрѣтила холодная толпа — холодная Москва. Больно это говорить, но на насъ, пріѣхавшихъ этой осенью въ Москву, повѣяло отъ любимаго города холодомъ, и все время между сценой и зрителями стояла холодная стѣна. Больно чувствовала это Вѣра Ѳедоровна, страшно больно, потому что любила Москву. Холодные, съ опредѣленнымъ желаніемъ найти «нехорошее», приходили москвичи въ «Театръ Коммиссаржевской», и всюду слышалось... «надо играть Дикарку, Безприданницу, а новаго не надо, новое не хорошо... Ошибки... Фокусы... Неестественно»... — и всѣ эти слова трафарета. А тамъ, за занавѣсомъ, въ уборной, — была Вѣра Ѳедоровна. Уйдешь отъ толпы всезнающей — и тамъ Вѣра Ѳедоровна... И такъ чувствовалось ея одиночество, одиночество среди всей этой толпы «поклонниковъ таланта»... Была одна, совсѣмъ одна и чувствовала тамъ, за стѣной занавѣса — всѣхъ чужихъ.

Человѣка, какъ Вѣра Ѳедоровна — жалѣть нельзя. Трагедія — души великой.

Мнѣ невольно приходитъ сейчасъ на мысль сравненіе: въ Италіи пѣвцу, неудачно взявшему верхнюю ноту, свистятъ, и готовы забросать его всякой грязью, хотя бы онъ геніально пѣлъ всю оперу, — такое же впечатлѣніе производили «москвичи» на «Юдифи»: всѣ пришли и съ первой минуты ждали, какъ это Коммиссаржевская возьметъ мечъ и отрубитъ голову Олоферну... Что то будетъ потомъ, «какъ это она сыграетъ». Это чувствовалось опредѣленно, это было такъ. И вотъ, верхняя нота зазвучала не такъ какъ ждали —

и свиститъ публика, и кричитъ: «гдѣ Коммиссаржевской играть Юдифь» — «Ну какая Юдифь Коммиссаржевская... зачѣмъ ушла съ Императорской сцены, зачѣмъ не играетъ «Бой бабочекъ».

Что сказать еще?

Вѣра Өедоровна въ этотъ пріѣздъ въ Москву страдала очень. Оскорбили Юдифь — оскорбили Вѣру Өедоровну.

Поѣхали въ провинцію, и послѣ трехъ городовъ надо было снять съ репертуара «Юдифь» — публика требовала «Дикарку», публика не приходила на «Сестру Беатрису»... и декораціи и костюмы Юдифи отправили обратно въ Петербургъ.

Всѣ видѣли Вѣру Өедоровну въ яркой работѣ, вѣчно ищущую, всегда готовую откликнуться на мелькнувшую истину. Вѣра Өедоровна русской публикѣ отдала душу свою. Какъ отвѣтила русская публика? Что требовала отъ Вѣры Өедоровны?! Но мы не видѣли слезъ Вѣры Өедоровны. Сильная передъ нами была... И вотъ, Вѣра Өедоровна написала отреченіе отъ сцены. Откинемъ слова, форму!

За тріумфомъ — гоненія. И знала Вѣра Өедоровна тріумфъ — и знала гоненія, гоненія отъ тѣхъ, кому несла свою душу, великую душу художника, женщины, человѣка.

Въ этомъ трагедія души. Быть можетъ, такъ и должно быть. Всегда одинокая — и только страданіе. Черезъ страданія познаетъ истину человѣкъ — Вѣра Өедоровна познала истину — и отдала ее людямъ.

Я никому не нужна, я имъ чужая. Зачѣмъ это я? Зачѣмъ гастроли? — говорила Вѣра Өедоровна.

Ѣхали на гастрольный спектакль въ Павловскъ.

— Не нужна я имъ. Вотъ всегда, когда не играю мѣсяцъ, два... потомъ вернусь, — кажется мнѣ, что забыли меня, что не нужна я имъ, — зачѣмъ меня приглашаютъ на гастроли?

А вотъ еще слова Вѣры Өедоровны — онѣ такъ тяжело звучатъ сейчасъ:

— Говорятъ, что я всегда волную Петербургъ, что все таки мной интересуются. — «Всетаки» — это точное слово. Изгнанница Вѣра Өедоровна! «Мной всетаки интересуются»...

Яркая красота молодости была Вѣра Өедоровна. Вѣчно юная въ искусствѣ, въ жизни.

Молодость — какъ сущность жизни: вѣчное обновленіе и въ душѣ далекое небо грядущаго; жизнь всею душою, жизнь какъ любовь, и любовь какъ

вся жизнь; молодость страстнаго порыва... Трепетъ передъ сознаніемъ силы своей и тяжесть сомнѣнія — «а если?»... И радость, какъ солнце... и пѣснь... и вся жизнь для мгновенія, для пѣсни одной; великое взгляда, вѣчное слова, — какъ утро, заря, какъ ночь и черная тьма... и тоска... и слезы... и смерть... и снова и снова, надежда, какъ солнце, молодость духа — вотъ Вѣра Ѳедоровна.

И она приходила къ намъ въ образахъ разныхъ и всегда несла намъ душу свою. И мы любили ее, и тянулись къ ней руки — и пѣла пѣсни она...

Вотъ плачетъ Лариса... «Вася... что дѣлать мнѣ... спаси»...

Вотъ Нора — птичка... Какъ звонко кричитъ... «Я сейчасъ!!. я сейчасъ!..» Она тайну скрываетъ... и ждетъ она чуда...

Вотъ Марикка...

«Моя мать воровкой была — и я буду красть, красть любовь»... И гимнъ побѣдный, гимнъ пламени ночи одной — поетъ Марикка...

А вотъ Бронка...

Вотъ Ганка... Сестра Беатриса... Юдиѳь... и всегда и вѣчно — Коммиссаржевская.

Вѣра Ѳедоровна не воплощалась въ образъ; не брала отъ образа въ себя мелодію души — отъ себя ему отдавала... и пѣла пѣсню жизни своей.

Великая жизнь и великая, темная тайна смерти; вся душа человѣка, вѣчное — только вѣчное — и творитъ онъ, и творитъ онъ — человѣкъ, и мы постигаемъ высоты, предчувствуемъ освобожденіе отъ тайны міра, живемъ сокрытымъ въ глубинахъ нашего существа — только необъятнымъ души... нѣтъ словъ, нѣтъ движенія... и только мысль и духъ чаянья жизни солнца грядущаго дня...

Творчество художника все въ немъ, и несетъ душа истинное, прекрасное...

Когда нѣтъ ничего отъ мысли, сознанія — когда всѣ чувства выростаютъ за предѣлы возможности земли, остается только духъ страстнаго порыва, охватившаго безуміемъ... и является могущественная красота — величайшая, всепобѣждающая — вотъ сила, которую знала Вѣра Ѳедоровна.

За это, Кнутъ Гамсунъ для меня великій, его сила въ этомъ, я такимъ чувствую его. Онъ надъ жизнью и въ этомъ — Кнутъ Гамсунъ. «Прекрасенъ силой своей и — Верхарнъ. Но онъ другой, совсѣмъ другой — прекрасный»... «Монастырь Верхарна, если бы можно было дать его на сценѣ»!

Образъ молодого монаха трагедіи Верхарна увлекалъ Вѣру Ѳедоровну, и мечтала Вѣра Ѳедоровна о юной душѣ, свѣтлой чистотою дѣвственной кра-

соты, объ образѣ послушника, познавшаго міръ истины душою ребенка, озарившаго жизнь яснымъ свѣтомъ любви.

Жизнь въ вѣчномъ... А вотъ взошло солнце и настала радость утра, утра нашей жизни здѣсь. Веселая пѣснь звонко летитъ, высоко-высоко, и много цвѣтовъ прекрасныхъ, цвѣтовъ жизни, земли. И только радость... и только пѣснь.

Жизнь утра, зари... и цвѣты все, цвѣты...

Въ волшебномъ хороводѣ несутся свѣтлые образы. Вѣра Ѳедоровна поетъ и смѣется — и поетъ и смѣется пришедшій увидѣть, узнать Вѣру Ѳедоровну человѣкъ...

Душа художника безгранична.

Легкая, стройная статуэтка изъ Севра... Тонкая сѣть, кружево звуковъ и красокъ... вотъ бѣжитъ, и вся, какъ струйка, серебристая, разсыпается искрами радости, смѣха... и блестятъ глаза... и летятъ, какъ алмазныя капли, пѣсни — слова...

Вы видѣли статуэтку изъ Севра, — вы видѣли Мирандолину — Вѣру Ѳедоровну?!.

«Хозяйка гостиницы» — Гольдони. Юдифь, Мирандолина и Ганка въ «Пирѣ Жизни» Пшибышевскаго — послѣднія роли Вѣры Ѳедоровны.

Комедію Гольдони поставили въ первый разъ въ Москвѣ, черезъ нѣсколько дней послѣ Юдифи. Юдифь и Мирандолина... Между ними — безконечное.

«Хозяйку гостиницы» репетировали мало, всѣ были поглощены работой надъ Юдифью.

На послѣднія репетиціи Вѣра Ѳедоровна не приходила, не могла. Сегодня сыграли Юдифь, а завтра «Хозяйку гостиницы» надо играть. Было трудно и тяжело. И была мысль отмѣнить спектакль. «Ясно, что будетъ не хорошо. Надо еще такъ много работать». Но спектакль не отмѣнили. «Хозяйку Гостиницы» играли. И случилось неожиданное: съ первыхъ словъ Мирандолины все преобразилось. Ничего подобнаго не было ни на одной репитиціи. Было вдохновенье минуты, вечера — все создавалось здѣсь, вдругъ, неожиданно для самихъ исполнителей. Вѣра Ѳедоровна была, какъ вдругъ загорѣвшаяся звѣзда, — и вокругъ все засвѣтилось свѣтомъ истиннаго творчества. Это бываетъ не часто въ театрѣ, это было тогда: творчество всѣхъ, какъ одного. Огонь принесла Вѣра Ѳедоровна, и засіяло кругомъ все.

И какъ истинно хорошо было въ тотъ вечеръ тамъ, по ту сторону

занавѣса. Вѣра Ѳедоровна жила красотою созданія яркой пѣсни Мирандолины... Прекрасны были тогда и всѣ другіе...

Вѣра Ѳедоровна была съ ними...

Юдифь... Мирандолина... Ганка, — послѣднія роли... Послѣдніе цвѣты... Послѣднія слезы...

Ганка — послѣдняя роль.

Живетъ Ганка среди цвѣтовъ, любви и молодости... Сильная, она ушла къ жизни любви и солнца, ушла отъ прошлаго... Совсѣмъ? Навсегда? Развѣ знаетъ человѣкъ? Нѣтъ, нѣтъ, страшное, непобѣдимое охватило душу Ганки! Руки ребенка, оставленнаго ею въ жизни, потянулись къ ней непобѣдимымъ призывомъ! Охватило душу властное, — отъ жизни, быть можетъ, отъ земли? Нѣтъ, — не знаетъ она, нѣтъ, нѣтъ... Тянутся, тянутся маленькія руки и зовутъ, зовутъ вѣчно... и страшная тоска... Зачѣмъ цвѣты? Зачѣмъ любовь? Все въ жизни стало только въ одномъ — только въ одномъ. Все бросаетъ Ганка и бѣжитъ обезумѣвшая туда, бѣжитъ, чтобъ увидѣть, только увидѣть ребенка. Ребенка. Только ребенокъ? — Не знаю. Нѣтъ, это больше. Она сейчасъ надъ этой жизнью, жизнью цвѣтовъ и любви, мысли и словъ. Только одинъ великій порывъ души. Борьба, все рушится, гибнетъ жизнь — на что жизнь?!. Духъ жизни сталъ надъ минутой существованія и онъ въ вѣчномъ. Идетъ Ганка туда... Что будетъ? Въ жизни прошлаго все разбито, все уничтожено, а что впереди?.. Безвѣстное...

И тысячи разъ мысль остановитъ, не дастъ такъ страшно убивать все, что есть жизнь. Но Ганка идетъ. — Вѣра... Нѣтъ. Надежда?.. Нѣтъ. Нѣтъ словъ — Пиръ жизни. Пиръ — пируетъ человѣкъ. Пиръ! — Несется вихремъ къ небу и въ глубины земли духъ человѣка! Пируетъ человѣкъ!.. Есть жизнь здѣсь — жизнь дня прекраснаго, дня счастья и горя, свѣта, страданія... а вотъ — Пиръ!!.

Громадное, страшное, ворвалось въ жизнь: никогда не достигнетъ. Никогда не будетъ того, что стало единственной истиной въ жизни. Рушится послѣднее.

И въ вихрѣ ночи, въ безуміи тьмы — свѣтъ истины, любовь, небо, — уносятся потокомъ земли... Ганка была небомъ для Яноты, далекимъ небомъ любви... души! И пришла ночь, и увлекла ихъ въ бездну свою, въ бездну земли, чувства!.. Встали горы, вершины земли. Ганка бѣжитъ къ высотамъ и здѣсь безуміе пришло... Тайну открыла старуха. Тайну источника исцѣляющаго, всепрощающаго. Безумная старуха повѣдала тайну: «Ты молодая,

ты еще можешь дойти до источника». И коснулась старуха рукою головы Ганки... ушла. Нѣтъ источника исцѣляющаго для Яноты. Онъ не нашелъ. — Старуха сказала неправду. «Кто хочетъ — найдетъ» — вотъ вѣра Ганки... И коснулась Ганка рукой головы Яноты... и ушла.

Источникъ спасенія — смерть... Пиръ жизни... Ушла Ганка. Куда? Люди здѣсь говорятъ — умерла...

Послѣдняя роль. Ганка коснулась рукой головы Яноты... Она для него — святое жизни... и коснулась головы... ушла.

Вѣра Өедоровна говорила:

— Когда я хочу сказать человѣку самое большое свое чувство, меня непреодолимо влечетъ коснуться рукой его головы.

И странное чувство охватило меня, когда я прочелъ въ первый разъ послѣднее дѣйствіе «Пира жизни», когда увидѣлъ Ганку, такъ уходящую изъ жизни. Я это сказалъ Вѣрѣ Өедоровнѣ.

— Ганка тоже, да... И еще одинъ человѣкъ... Послѣ третьяго дѣйствія «Родины» я пошла въ уборную къ Дузэ... Я не была знакома съ нею... Я вошла и молчала, я чувствовала, что если скажу слова, то... Дузэ тоже молчала, потомъ подошла ко мнѣ и, вдругъ, взяла меня рукою за голову... и долго смотрѣла въ глаза. Мы не сказали другъ другу ни слова. Дузэ на другой день должна была пріѣхать на «Безприданницу»... но Дузэ заболѣла и такъ никогда и не видала меня на сценѣ.

Въ послѣдній разъ Вѣра Өедоровна играла — Рози, «Бой Бабочекъ». На другой день — драма Пшибышевскаго... но спектакль отмѣнили по болѣзни Вѣры Өедоровны.

Страшное, непонятное?! Нѣтъ не страшное, непонятное, если уйти отъ того, что мы въ жизни называемъ понятнымъ.

Ганка коснулось рукою головы Яноты... ушла къ источнику обновленія, источнику новой жизни.

Послѣдній аккордъ творчества — «Пиръ Жизни». Пиръ жизни — какъ символъ. Жизнь на землѣ окончена — и послѣдняя пѣснь унеслась къ Пиру жизни... Что въ этомъ?.. Мысль молчитъ, не умѣетъ сказать, живетъ только чувство, и оно знаетъ — да, знаетъ.

Ушла, умерла... Надъ землей пронеслась жизнь, жизнь какъ — пиръ.

«Вѣчная память» — несется по кладбищу, и далеко вторятъ голоса — «Вѣчная память»... и далеко, далеко — «Вѣчная память»... Сѣрый день. И такъ много... безконечно цвѣтовъ... Бросаютъ цвѣты на гробъ... Сейчасъ бро-

сять землю... И вдругъ яркій лучъ солнца... Все замолчало... Стало тихо. Непонятное — становится истиной. И въ эту минуту постигаешь правду великую. И глубокой вѣрой становится жизнь. А что такое жизнь?.. Что такое — солнце?.. Ты знаешь, знаешь въ эту минуту.

Вѣчная память.. Поютъ люди. Далеко, далеко... вѣч... на... я... па... мять... Зачѣмъ?.. Что это? — Умерла Вѣра Ѳедоровна. Какая страшная жизнь! Такая пустота охватываетъ душу, что вотъ здѣсь хочешь слиться съ землею, не жить больше. Вѣра Ѳедоровна умерла!!. Мысль несется неудержимо. Вѣчная память. Солнце! Вѣра Ѳедоровна... Нѣтъ Вѣры Ѳедоровны. Смерть... и все гибнетъ въ вѣчномъ. Вѣчная память... Память?.. Память? Это значитъ — въ душѣ. Въ душѣ, всегда. Мы видѣли тебя — человѣкъ, мы рукою касались твоей руки, но душу твою знала душа наша. Вѣчная память. Вѣчная жизнь души твоей — въ нашей душѣ.

Вотъ солнце горитъ!.. Понимаю! Отчаяніе, смерть — отъ земли. Вѣчная жизнь — побѣда духа. Прекрасная, свѣтлая, великая жизнь пронеслась въ вѣчности надъ землей. Пронеслась... а мы здѣсь... Солнце свѣтитъ!.. Вѣчная память... несется надъ могилой Вѣры Ѳедоровны. И много... безконечно цвѣтовъ... Ея жизнь пронеслась безконечнымъ. И можетъ ли смерть убить нашу жизнь?! Если такъ — то жизнью своею дала она ничтожное передъ тѣмъ, что смерть ея принесла. Смерть — побѣдитъ? Нѣтъ — я вѣрю. Вѣра Ѳедоровна была для человѣка — какъ солнце, она человѣка звала — къ душѣ человѣка. И въ душѣ — вѣчная память... вѣчная жизнь души твоей.

Жизнь пойдетъ день за днемъ... Забудутъ люди Вѣру Ѳедоровну... «забудутъ наши лица, голоса и сколько насъ было»... Но сотворенное — сотворено.. и на всегда.

Наши души стали другими, потому что знали ее. И мы вѣчно будемъ другими... Другими... Какъ другими? — Кто знаетъ! Но сотворенное — сотворено.

Вѣчное — вѣчно.

Георгій Питоевъ.

ВОСПОМИНАНІЯ О КОНЦѢ.

Послѣ смерти Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской нѣкоторые представители Церкви запрашивали: ходила ли покойная въ церковь, была ли православной? Богъ имъ судья! Видящимъ въ театрѣ только грѣхъ, соблазнъ и «совращеніе на путь гибельный» относиться такъ простительно.

Въ моей памяти изъ многихъ моментовъ, пережитыхъ Вѣрой Ѳедоровной и видѣнныхъ мной, одинъ произвелъ на меня неизгладимо сильное впечатлѣніе, это — ея молитва. Канунъ большого праздника. Теплятся свѣчи въ густомъ дымѣ ладона. У колонны, первой у входа, она на колѣняхъ. Подъ густой вуалью горятъ экстазомъ глаза, чувствуется, что все забыто вокругъ, открыта душа. По сравненію съ этой молитвой, чѣмъ то страннымъ звучали слова съ церковнаго амвона, произносимыя привычнымъ голосомъ, казались надуманными. Такъ могли молиться только тѣ, кто готовъ былъ во имя Бога идти на всѣ мученія, на смерть, въ чьихъ душахъ живы были еще завѣты учениковъ Христа и любовь безъ предѣла. Отошелъ, было стыдно наблюдать чужую тайну, святое.

Въ другой разъ. До отхода поѣзда полчаса. Вѣра Ѳедоровна проситъ не волноваться, ко второму звонку обѣщаетъ пріѣхать. За три минуты до отхода она возвращается и молча проходитъ въ вагонъ. Черезъ нѣсколько времени съ тихимъ свѣтомъ въ глазахъ шепчетъ: «я была тамъ, въ соборѣ, какъ торжественно - спокойно, хорошо, а впереди опять сутолока жизни».

Уже на смертномъ одрѣ, среди улучшенія въ теченіи болѣзни, жалуясь на перенесенную ужасную головную боль, Вѣра Ѳедоровна радостно вспоминаетъ, что видѣла Христа, «моего» Христа, не такого, какъ рисуютъ. Сколько благоговѣнія, любви слышалось въ ея словахъ!

Эту чистую, дѣтскую вѣру и любовь она принесла и въ свою сценическую жизнь. Вѣчный призывъ къ новому, свѣтлому, лихорадочное стремленіе осуществить то, что назрѣваетъ въ глубинахъ ея вѣчно-ищущаго духа, были результатомъ не погони за рекламой, выгодой, не результатомъ желанія «всегда играть главную роль», а коренились въ той мистической сферѣ души, гдѣ религія, Богъ. Богъ Гармоніи и Красоты. Въ подвижничествѣ, достойномъ истиннаго христіанина, исповѣдуя эту религію вѣчной Гармоніи и Красоты, Вѣра Ѳедоровна стремилась создать храмъ, звала туда, отдавая съ евангельской любовью всѣ силы своего духа на служеніе ближнему. Доказательствомъ этому вся ея жизнь. Жизнь, полная въ ея исключительной, по подъему душевной силы, дѣятельности, глубокихъ разочарованій, которыя никогда не уничтожали въ ней надежды въ близкое свѣтлое; жизнь, полная лишеній и горя въ борьбѣ, что не обозлило, не лишало энергіи, не убило ея жизнерадостности и вѣры въ человѣка.

Огромный успѣхъ, который сопровождалъ Вѣру Ѳедоровну съ первыхъ ея шаговъ на сценѣ, не кружилъ головы, въ жизни она была простой, отзывчивой къ горю и несчастью каждаго, на сценѣ относилась къ себѣ съ исключительной требовательностью. Въ сценической работѣ Вѣры Ѳедоровны, помимо обаянія артистки и художницы съ тонкимъ чутьемъ, проникавшей въ тайники души дѣйствующаго въ пьесѣ, всегда поражало полное уваженіе къ автору. Она видѣла въ пьесѣ не «благодарную» для себя только роль, а, создавая образъ, расширяла свою задачу, стремилась охватить душу всего произведенія, исполненіе согласовать съ духомъ автора. Какъ руководительница театра, никогда не жалѣла средствъ, внимательно заботясь о постановкѣ.

Ставилась пьеса Гамсуна «У вратъ царства» съ участіемъ Вѣры Ѳедоровны въ роли Элины. Гамсунъ былъ однимъ изъ любимѣйшихъ авторовъ артистки. Она цѣнила въ немъ величайшаго художника, близкаго къ великому Пушкину. Если, по словамъ Вѣры Ѳедоровны, «въ мірѣ не существуетъ голоса, который съумѣлъ бы дать такой звукъ, какой не нарушилъ бы красоты пушкинскаго стиха», то отношеніе къ Гамсуну у ней было «изъ области близкихъ къ этому переживаній». Этимъ Вѣра Ѳедоровна объясняла нерѣшительность играть и ставить въ своемъ театрѣ Гамсуна. Отъ роли

Элины долго отказывалась. «Панъ» Гамсуна произвелъ на Вѣру Өедоровну огромное впечатлѣніе. Разсказывая объ этомъ, она вспомнила о своемъ отцѣ, Өедорѣ Петровичѣ, котораго она обожала, храня свѣтлую память о немъ не только, какъ о замѣчательномъ художникѣ и человѣкѣ, но и лучшемъ своемъ другѣ. Книга съ «Паномъ» Гамсуна только что вышла. Всецѣло захваченная удивительнымъ по красотѣ, свѣжести и новизнѣ пріемовъ произведеніемъ норвежскаго писателя, Вѣра Өедоровна восторженно много разъ перечитывала. «Панъ» сдѣлался настольной ея книгой, былъ всегда при ней. Взяла съ собой любимую книжку и, уѣзжая за границу, гдѣ должна была встрѣтиться съ Өедоромъ Петровичемъ. Живя почти все послѣднее время заграницей, Өедоръ Петровичъ чутко прислушивался, что происходило въ Россіи. Человѣкъ огромнаго художественнаго вкуса, богато одаренный и разносторонне образованный, всегда слѣдилъ за всѣмъ новымъ, и лучшимъ подаркомъ для него являлись книги. Зная объ этомъ, Вѣра Өедоровна привозила все, что было интереснаго на книжномъ рынкѣ, но на этотъ разъ, показывая новинки, книжку «Пана» спрятала. Выслушать мнѣніе своего отца о любимомъ произведеніи было страшно интересно, но боязнь, что отцу не понравится, и этимъ омрачится ихъ духовное, дружеское сближеніе, смущала Вѣру Өедоровну. Прошла недѣля. Вѣра Өедоровна уѣхала на цѣлый день; возвращаясь обратно, вспомнила, что «Панъ» забытъ на столѣ. Подъѣзжаетъ къ дому, Өедоръ Петровичъ на террасѣ. Нѣтъ обычнаго привѣта, отецъ не вышелъ на встрѣчу, какъ дѣлалъ всегда. Вѣра Өедоровна поднимается на ступеньки, подходитъ, у Өедора Петровича въ рукахъ «Панъ». Ждетъ, что скажетъ отецъ, и видитъ укоризненный взглядъ. «И ты скрыла такую прелесть!» Сколько радости... въ оцѣнкѣ сошлись, Гамсунъ признанъ. Къ мнѣнію отца Вѣра Өедоровна относилась съ благоговѣйнымъ уваженіемъ; послѣ его смерти, обдумывая и рѣшаясь на какой нибудь важный шагъ, всегда задавалась вопросомъ: «что сказалъ бы мой отецъ». Часто вспоминала о прекрасныхъ минутахъ жизни съ нимъ, и нельзя было остаться равнодушнымъ къ свѣтлому образу ея отца, который рисовался въ словахъ Вѣры Өедоровны. Разсказывать и говорить она считала себя мало способной. Всегда скромно заявляла «говорить не умѣю», но, окрашивая свои слова чувствомъ, нервная, вѣчно горѣвшая, сразу привлекала вниманіе и захватывала.

Любовь къ автору «Пана», боязнь провалить роль, смущали скромную въ оцѣнкѣ своихъ данныхъ Вѣру Өедоровну въ работѣ надъ пьесой Гамсуна «У вратъ царства». Пьеса репетировалась во время гастролей въ Москвѣ.

Ежедневные спектакли послѣ усиленной работы надъ новыми ролями утомляли Вѣру Ѳедоровну и мѣшали отдаться произведенію Гамсуна, какъ бы хотѣлось. Послѣ одной репетиціи Вѣра Ѳедоровна подходитъ и проситъ репетировать безъ нея. «Я не могу приходить на репетицію, ничего не принося. Стыдно за такое мое отношеніе къ Гамсуну». Проходитъ два дня. «Я кое что намѣтила» скромно заявляетъ Вѣра Ѳедоровна. Репетиція. Роль почти готова. По мертвой канвѣ режиссера вышитъ изумительный узоръ переживаній, полныхъ захватывающаго интереса, проникновенія въ психику дѣйствующаго.

При второй моей постановкѣ, — пьесы Пшибышевскаго «Пиръ жизни» въ театрѣ Вѣры Ѳедоровны, я опять близко познакомился съ ея рѣдкимъ въ театрѣ отношеніемъ къ дѣлу. Условія работы были неблагопріятны. Пьеса «Пиръ жизни» была поставлена въ послѣдней поѣздкѣ. Утомленіе, благодаря частымъ переѣздамъ, почти ежедневнымъ спектаклямъ, тормозило подготовку. Вѣра Ѳедоровна, съ грустью мирясь съ обстоятельствами, забывая объ усталости, была полна энергіи и огнемъ своего вдохновенія заражала работающихъ. Для исполненія пьесы Пшибышевскаго, полной крика и дисгармоніи наболѣвшей души, необходимъ былъ общій захватъ произведеніемъ самихъ исполнителей. Подходить въ работѣ надъ пьесой съ предвзятыми пріемами, тѣмъ болѣе навязывать исполнителю что либо, было опасно, задача режиссера рисовалась — быть ближайшимъ помощникомъ актера, провѣряя достигнутое, согласовать съ общей картиной. Вполнѣ соглашаясь съ планомъ работы надъ пьесой, Вѣра Ѳедоровна хотѣла сдѣлать изъ нея «опытъ будущей школы», о которой мечтала тогда. Задача захватила, и сколько увлеченія было вложено Вѣрой Ѳедоровной въ подготовку этой пьесы. Въ общей работѣ, вмѣстѣ съ ея глубочайшимъ знаніемъ души человѣческой, вмѣстѣ съ какимъ то пророческимъ даромъ ясновидѣнія, невольно поражало въ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ неисчерпаемое богатство пріемовъ сценическаго выраженія въ переживаніяхъ дѣйствующихъ лицъ. Съ удивительной выдержкой каждому шла на помощь своимъ опытомъ, знаніемъ, вкусомъ. Неизмѣнно строгая къ себѣ, недовольная исполненіемъ своей роли въ 1-й разъ въ Одессѣ, съ каждой постановкой въ послѣдующихъ городахъ вносила новые нюансы и поправки.

Полная ласковой внимательности къ товарищамъ по сценѣ въ сценической работѣ, съ неменьшей отзывчивостью и корректностью Вѣра Ѳедоровна относилась къ нимъ и въ жизни. Въ отношеніи къ труппѣ, къ служащимъ

въ ея театрѣ, никогда не видно было «предпринимательницы» или «главной актрисы», всегда мягко, внимательно шла на помощь нуждѣ. Душевная доброта къ несчастью товарищей вспыхнула послѣднимъ яркимъ огнемъ передъ трагедіей въ Средней Азіи. По пріѣздѣ въ Ташкентъ, когда почти половина труппы слегла въ постель, Вѣра Ѳедоровна съ чисто женской предупредительностью, какъ сестра милосердія, ухаживала за больными, жившими въ одной съ ней гостиницѣ. Забывая свою усталость, она просиживала ночи у постели, въ общей тревогѣ, сильная духомъ, ободряла и поддерживала. Часто больные, не зная характера своей болѣзни, изъ боязни заразить, упрашивали ее не ходить къ нимъ, но въ отвѣтъ слышалась шутка, и долгихъ усилій стоило убѣдить ее поберечь себя и заснуть. Трудно было подумать, что близокъ конецъ этой жизнерадостности, духовной бодрости, вѣры въ свѣтлое будущее, которыми была полна тогда Вѣра Ѳедоровна. Тайныя предчувствія, которыя иногда охватывали ее, отгонялись ею. Еще за день передъ тѣмъ, какъ самой лечь въ постель, Вѣра Ѳедоровна говорила о предсказаніяхъ хироманта на зарѣ ея дѣятельности, утверждала, что словамъ предсказателя нужно вѣрить, потому что все сказанное имъ сбылось. Хиромантъ предсказалъ ей успѣхъ и многое другое и, между прочимъ, что она долго-долго проживетъ. Вѣрила, что все скоро войдетъ въ колею, поѣдемъ дальше... Но страшная зараза, захваченная на пестрыхъ базарахъ Самарканда или въ вагонѣ отъ бѣглецовъ изъ Бухары, гдѣ происходила въ то время рѣзня, медленно подтачивала организмъ. 26-го Января, едва доигравъ «Бой бабочекъ», Вѣра Ѳедоровна слегла, чтобъ больше ужъ не подняться. Наканунѣ констатированная у одного изъ артистовъ оспа, черезъ день опредѣлилась и у нея.

Послѣдній пріютъ въ Ташкентѣ Вѣра Ѳедоровна нашла въ домѣ своего знакомаго, друга ея дѣтства, А. А. Фрей. Домашняя обстановка, предупредительность хозяевъ, встрѣтившихъ, какъ родную, облегчали ужасъ одиночества вдали отъ близкихъ. Страданія больной были огромны, но съ нечеловѣческой какой то силой она молчаливо терпѣла и переносила ихъ. За все время болѣзни одинъ только разъ я слышалъ крикъ: «больно». Сколько силы духа было въ этомъ, хрупкомъ на видъ, человѣкѣ! Удивился я спокойствію, покорности, съ какой встрѣтила больная опредѣленіе своей страшной болѣзни. Узнавъ о тяжелой формѣ оспы, Вѣра Ѳедоровна надѣялась на свои силы. Диктуя телеграммы объ этомъ своимъ близкимъ, заботилась, чтобъ извѣстіе не дошло до ея матери, ей предполагала написать, какъ только наступитъ улучшеніе. Темпе-

ратура во время высыпанія была страшно высокая, но больная не теряла сознанія, превосходная дѣятельность сердца также давала утѣшеніе, а въ періодѣ нагноенія, когда температура была почти нормальной, являлась надежда на благопріятный исходъ. Процессъ шелъ нормально, но на 13-й день, 8-го февраля, болѣзнь осложнилась, больная начала терять сознаніе. 9-го былъ собранъ консиліумъ. У больной были еще проблески сознанія. Видя осматривающихъ докторовъ, Вѣра Ѳедоровна шептала: «развѣ, развѣ, развѣ», потомъ громко, сознательно, сказала: «будетъ, будетъ, будетъ», но самое страшное впечатлѣніе произвели ея послѣднія слова. Врачи вышли изъ «красной» комнаты, гдѣ лежала больная, начали грустно дѣлиться своими замѣчаніями, наступила пауза, и вдругъ раздались стальныя слова Вѣры Ѳедоровны: «довольно, довольно, довольно»! Сказанныя очистившимся голосомъ прежней Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской, полныя какой то рѣшимости и примиренія съ неизбѣжнымъ, слова эти создали необычайное, жуткое настроеніе. Въ молчаніи, печально склонились головы консультантовъ, было ясно, что смерть неизбѣжна. Спасти могло только чудо. Больше сознаніе не возвращалось, къ утру психика умерла, и безъ четверти въ два часа дня, съ послѣднимъ словомъ отходной священника, Вѣра Ѳедоровна вздохнула въ послѣдній разъ. Мученія кончились, закрылись глаза...

Въ безъисходной тьмѣ, охватившей осиротѣлую труппу у гроба, единственнымъ утѣшеніемъ была та искренняя скорбь о погибшей Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, которая неслась въ далекую Среднюю Азію отовсюду.

Съ душевной болью была встрѣчена печальная вѣсть и въ Ташкентѣ, гдѣ Вѣра Ѳедоровна была въ первый разъ, но девять спектаклей въ немъ ясно показали, что утеряно навсегда. Отдать послѣдній долгъ пришли тысячи народа, сопровождая гробъ въ церковь и на вокзалъ. Молчаливые свидѣтели горя, сорокъ вѣнковъ ташкентскаго общества вмѣстѣ съ другими, заказанными по телеграфу и возложенными на гробъ, печально украсили траурный вагонъ, приготовленный для перевезенія тѣла почившей въ Петербургъ. Проводы въ Ташкентѣ, благоговѣніе къ памяти, которое всюду сопровождало перевезеніе праха Вѣры Ѳедоровны, встрѣча гроба въ Москвѣ, похороны, очевидцемъ чего я былъ, никогда не изгладятся изъ памяти! Охватываетъ чувство радости, что принадлежишь къ тому обществу, которое такъ смогло почтить память великой артистки и человѣка! Не только незамѣнимая утрата русскаго искусства наполняла скорбью сердца у гроба Вѣры Ѳедоровны, а и чувство, что ушло еще что то, близкое, нужное, родное, потеряно навсегда

богатство души этого человѣка, несшее всѣмъ радость и тепло. Съ какой яркой очевидностью опредѣлились связующія «нити» прекрасной души Вѣры Ѳедоровны съ душой учащейся молодежи, которая за незабываемыми образами сценическихъ воплощеній чувствовала ея вѣчный призывъ къ новому, чутко прислушивалась и, поклоняясь красотѣ ея вѣчно-юнаго духа, считала своей. На другой же день послѣ смерти Вѣры Ѳедоровны, послѣ дезинфекціи квартиры, гдѣ стоялъ гробъ, въ удушливый смрадъ формалина уже тянулись дѣтскія руки учениць VI класса ташкентской гимназіи съ прощальнымъ привѣтомъ, траурнымъ вѣнкомъ. Молодежь первой кланялась и прощалась. Трогательны были эти десятки дешевыхъ вѣнковъ съ простыми надписями отъ учащихся въ гимназіяхъ. Ярко встаетъ въ памями еще... глухая ночь въ Самарѣ, гдѣ, по требованію начальства, пришлось переносить гробъ въ новый вагонъ на запасномъ пути. Въ бѣгающемъ свѣтѣ ручныхъ фонарей зябнущія руки учительницъ молчаливо обиваютъ трауромъ вагонъ. Сколько на лицахъ тоски и печали! Какъ многогранна должна быть душа, соединившая въ общемъ энтузіазмѣ столько народа при встрѣчѣ въ Москвѣ и въ небывалыхъ похоронахъ въ Петербургѣ!

Въ лицѣ Вѣры Ѳедоровны ушла изъ русской жизни не только замѣчательная артистка, утеряна не только богатая сокровищница человѣческаго духа, а и скрылась надежда для всѣхъ, кому дороги интересы новаго искусства. Съ вѣчнымъ протестомъ противъ старыхъ, обветшалыхъ традицій, прозрѣвая будущее въ откровеніяхъ своей чуткой души, Вѣра Ѳедоровна всегда горѣла этимъ будущимъ и упорно шла для достиженія того, что рисовало ея художественное чутье. Призывъ къ новому заставлялъ прислушиваться, самоотверженное служеніе ея тому, что грезилось, увлекало примѣромъ, достигнутое огромными усиліями поддерживало всегда надежду, что будутъ поставлены новыя вѣхи на трудномъ пути искусства. Смерть, положившая конецъ мученіямъ Вѣры Ѳедоровны, убила въ ней новый призывъ, которымъ горѣла ея душа, безжалостно оборвала практическое осуществленіе идеи, которая всецѣло ее захватила — созданіе школы, или, какъ она выражалась, «сценическаго университета». Сдавая театръ на Офицерской и уѣзжая на годовую поѣздку по провинціи, Вѣра Ѳедоровна сначала думала основать школу при театрѣ, но эта мысль вскорѣ была оставлена. Причиной тому была невозможность устроить такой театръ, въ которомъ не было бы погони за сборомъ. Практически Вѣра Ѳедоровна дошла до мысли, что о театрѣ исканій мечтать преждевременно, на поддержку общества

разсчитывать трудно, а вводить чистую сердцемъ молодежь на базаръ въ современномъ театрѣ, конечно, было грустно и жалко.

Много писалось по поводу извѣстнаго письма Вѣры Ѳедоровны, съ которымъ она обратилась къ труппѣ въ послѣдней поѣздкѣ.

Большая часть замѣтокъ касалась первой половины письма, ея разочарованія въ пройденномъ пути и рѣшенія оставить сцену. Это понятно. Уходъ со сцены знаменитой артистки въ пору полнаго разцвѣта силъ и успѣха не могъ оставить безучастнымъ общество и прессу. Каждый, не чуждый воображенія и способности нарисовать переживаніе другого, пойметъ, чего это стоило самой Вѣрѣ Ѳедоровнѣ. Отказаться... когда такъ манили, увлекали новые образы Катерины въ «Грозѣ» Островскаго, Терезиты во второй части трилогіи Гамсуна «Драма жизни», Ункрады въ пьесѣ А. Ремизова «Іуда — принцъ Искаріотскій». Пьесы эти уже предполагались къ постановкѣ въ будущемъ театрѣ.

Твердо рѣшивъ уйти изъ театра, «надолго ли, навсегда ли», Вѣра Ѳедоровна опять была полна вѣры и энергіи. Говоря рѣшительно, что «театръ въ той формѣ, въ которой онъ существуетъ сейчасъ, пересталъ мнѣ казаться нужнымъ, и путь, которымъ я шла въ исканіяхъ новыхъ формъ, пересталъ мнѣ казаться вѣрнымъ», она видѣла «новыя возможности, неизсякаемость и достижимость истинно прекраснаго». Для театра «какой нуженъ», для новаго «пути въ исканіяхъ новыхъ формъ» необходимы новые люди. Какъ ограниченъ репертуаръ для эстетически развитаго, требовательнаго, современнаго зрителя. Какъ мало пьесъ, совмѣщающихъ литературность и художественность; цѣнныя изъ нихъ теряются въ томъ ходкомъ товарѣ, какимъ заполняютъ сцену современные драмодѣлы, въ томъ хламѣ, который имѣетъ сбытъ у большой публики, хламѣ, сдѣланномъ по формѣ, которая «перестаетъ казаться нужной». Смѣлые призывы къ новому разбиваются объ инертность исполнителей, привыкшихъ къ фотографированію жизни, берущихъ исходнымъ пунктомъ своего творчества только наблюденіе, въ погонѣ за типичностью забывающихъ о запросахъ духа. Доминирущая роль въ театрѣ художника-режиссера или художника-декоратора не могла заинтересовать публику, не могла вести «по пути исканія новыхъ формъ» и окончательно перемѣшала взаимоотношенія дѣятелей театра. Жизненная правда, оплотъ старой драмы, поколебалась отъ увлеченія публики кинематографомъ, цвѣтная лента живой фотографіи, быстрое развитіе дѣйствія на экранѣ, успѣшно стали конкуррировать съ ненужной бутафоріей сцены театра. Выходъ изъ этого безвременья,

тупика, въ который зашелъ театръ, не будетъ найденъ, пока не явится новый актеръ, актеръ интеллекта, художественнаго такта и вкуса, чуткій къ запросамъ и трепету современной души. Не насмѣшкой и шуткой должно бы быть отношеніе къ творцамъ новой драмы, какъ Метерлинкъ, а необходимо быть болѣе тонкимъ, чтобъ, поддавшись вліянію такихъ художниковъ слова, нарисовать себѣ и передать зрителю значеніе драмы — символа. Задуманный Вѣрой Ѳедоровной «сценическій университетъ», долженъ былъ отвѣчать потребности театра имѣть новыхъ людей. По сравненію съ театральной школой обычнаго типа, гдѣ обыкновенно опытный актеръ обучаетъ ремеслу, старается сдѣлать изъ юнаго, неопытнаго человѣка «готоваго актера», «сценическій университетъ» ставилъ другія задачи. Всегда отзывчивая къ нуждамъ молодежи, идущая на встрѣчу всѣмъ ищущимъ, беззавѣтно любящая театръ, Вѣра Ѳедоровна рѣшила принести свой опытъ, весь огонь, наконецъ, всѣ средства, чтобъ создать ту художественную атмосферу, въ которой бы могъ воспитываться и духовно рости будущій дѣятель искусства. Главная задача рисовалась не въ томъ, чтобъ выпустить «готоваго актера», вооружить его техникой, а въ томъ, чтобы воспитать въ немъ художественное чутье, способность анализа, чувство гармоніи и красоты. Предполагалась въ школѣ полная свобода и самостоятельность. Ничего предвзятаго. Не съ опредѣленными принципами извѣстнаго направленія, хотя бы и новѣйшаго, предполагалось знакомить въ школѣ, а дать матеріалъ для размышленія и свободныхъ заключеній самого учащагося. Вмѣстѣ съ «трезвымъ, опредѣленнымъ взглядомъ на вещи» должно быть дано мѣсто смѣлому призыву, съ опытомъ законченнаго художника должна идти оцѣнка неясныхъ исканій и порывовъ къ новому. Каѳедра «сценическаго университета» предполагалась быть открытой для людей различныхъ направленій, для свободнаго обмѣна мыслями, грезой. Въ теоретической разработкѣ вопросовъ искусства нельзя забывать о постоянномъ, ближайшемъ, наглядномъ знакомствѣ съ произведеніями искусства, его памятниками, стариной. Не обученіе пріемамъ актерства должно лежать въ основѣ, а чувство красоты, гармоніи, любовное отношеніе къ воспитанію воображенія, воли, въ свободномъ развитіи индивидуальности каждаго. Мечта осуществить задуманное всецѣло захватила Вѣру Ѳедоровну. Сколько въ ней было подъема, свѣтлой вѣры, когда она говорила о своей мечтѣ. Съ какимъ трепетнымъ благоговѣніемъ, тихой, мягкой боязнью она рисовала свою задачу въ школѣ. Сколько чувствовалось святой любви, ласковой мягкости къ чистой душѣ молодежи, которая придетъ къ ней, въ ея школу. Съ горящими вдохновеніемъ глазами,

полными какой то радости, она рисовала огромный залъ съ готическими, цвѣтными окнами, погруженный въ торжественную, таинственную тишину храма, рядомъ много-много комнатъ, полныхъ цвѣтовъ... Лѣтомъ лѣсъ, солнце, луга, и она со своими учениками... Задумывалась... И опять «сутолока» жизни.

Задача, какую ставила себѣ Вѣра Өедоровна, была огромна. О какомъ либо доходѣ не могло быть и рѣчи, это, конечно, было ясно и ей, но любовь къ искусству, вѣра въ назрѣвшую необходимость задуманнаго поддерживали энергію. По ея словамъ, она всегда вѣрила своему чутью, прислушивалась къ призыву въ себѣ, чутье никогда не обманывало, и она «безъ остатка» отдавалась захватившей идеѣ. Размѣниваться Вѣра Өедоровна не могла. Совмѣщать обязанности руководительницы и работу въ театрѣ съ занятіями въ школѣ трудно, а для такой натуры, какъ Вѣра Өедоровна, невозможно. Мысль открытія театра была оставлена. Горя желаніемъ придти на помощь молодому, ищущему, новому, она осталась вѣрна себѣ, «безъ остатка» приносила всю себя, отдавая славу, деньги, которыя съ такимъ трудомъ добывала, наконецъ сцену — жизнь свою. На этомъ великомъ порывѣ любви къ молодежи, къ ея духовнымъ запросамъ и черезъ это къ «новому театру», смерть закрыла книгу «неизсякаемости и достижимости истинно прекраснаго», какую стремилась написать Вѣра Өедоровна. И это, въ прямомъ смыслѣ, наканунѣ практическаго осуществленія задуманнаго! Черезъ три дня послѣ того, какъ слегла Вѣра Өедоровна, долженъ былъ ѣхать ея уполномоченный для снятія помѣщенія школы и переговоровъ съ лекторами. О школѣ еще не было объявлено, но уже являлось много запросовъ отъ желающихъ поступить. Чутье не обмануло Вѣру Өедоровну. Послѣ смерти ея многіе спрашивали, не будетъ ли приведена въ исполненіе послѣдняя мечта Вѣры Өедоровны. Въ Ташкентѣ была собрана между учительницами даже подписка на это. Но создать то, что рисовалось Вѣрѣ Өедоровнѣ, могла только она сама, съ ея вдохновеніемъ, чуткостью и способностью горѣть и звать.

А. Зоновъ.

ВѢРА ѲЕДОРОВНА О СВОЕМЪ ОТРЕЧЕНІИ.

Когда впервые появились въ печати сообщенія о рѣшеніи сестры моей, Вѣры Ѳедоровны, покинуть сцену, многими это извѣстіе было принято съ тревогой, недоумѣніемъ, недовѣріемъ и сомнѣніями. И это рѣшеніе, и связанная съ нимъ организація театральной школы казались непонятными, ненужными, и охотно объяснялись временной усталостью, разочарованностью и колебаніями артистки. Извѣстное ея письмо, въ которомъ она сообщала артистамъ своего театра о томъ, что оставляетъ сцену, не уменьшило недоумѣній и, въ особенности, огорченій со стороны тѣхъ, кто искренно и свято любилъ ея художественный талантъ.

Текстъ своего «отреченія» сестра моя прислала мнѣ, находившейся тогда заграницей, подклеивъ къ нему листокъ, на которомъ коротко и сжато писала объ отношеніи своемъ къ создававшейся ею школѣ, которой не суждено было осуществиться, и которая многимъ казалась еще болѣе случайнымъ капризомъ артистки, чѣмъ самое ея «отреченіе».

Вотъ почему я и считаю необходимымъ опубликовать текстъ этого листка. Оглашеніе такихъ документовъ хотя отчасти возмѣститъ то, чего покойная сестра моя уже не можетъ одѣть плотью живыхъ дѣйствій и дѣлъ, въ утвержденіе своихъ намѣреній и надеждъ.

Ольга Коммиссаржевская.

«Я пришла къ большому рѣшенію и, какъ всегда, вѣрная велѣніямъ въ себѣ художника, подчиняюсь радостно этому рѣшенію. Я открываю школу, но это не будетъ только школа. Это будетъ мѣсто, гдѣ люди, молодыя души, будутъ учиться понимать и любить истинно прекрасное и приходить къ Богу. Это такая огромная задача, что я рѣшаюсь взять ее на себя только потому, что всѣмъ существомъ чувствую, что этого хочетъ Богъ, что это моя настоящая миссія въ жизни, и что для этого дано мнѣ то, къ чему тянутся всегда молодыя души. Для этого сохраненъ во мнѣ до сихъ поръ мой духъ молодымъ и жизнерадостнымъ, для этого пронесъ меня сквозь всѣ испытанія, для этого закалилъ и укрѣпилъ во мнѣ вѣру въ себя черезъ Бога.

Благоразумные люди говорятъ, что я должна еще годъ побыть на сценѣ, чтобы набрать денегъ, но я этого не хочу. Я должна придти къ нимъ съ непогасшимъ огнемъ, а онъ погаснетъ, если я сдѣлаю насиліе надъ святымъ въ себѣ, служа тому, во что не вѣрю».

Памяти Вѣры Өедоровны
Коммиссаржевской
благоговѣйно посвящаю

ЯКОВЪ ГОДИНЪ.

ВѢНОКЪ НА МОГИЛУ.

Невидимо склоняясь и хладѣя
Мы близимся къ началу своему.
Пушкинъ.

I.

Ты цвѣла, какъ легкій ландышъ мая...
Дни бѣгутъ. Далекая, прости!..
О тебѣ тоскую, увядая.
Но тебя не встрѣчу на пути.

Дни бѣгутъ. И счастья не найти.
Холодѣетъ нѣжность молодая.
— О тебѣ тоскую, увядая,
Но тебя не встрѣчу на пути.

II.

Какъ нѣженъ первый снѣгъ — холодный и глубокій...
Безмолвіе... Душа усталая, усни.
— Забудь земные дни.

Ложись, какъ легкій снѣгъ, на тихую могилу,
И праздничный покой неслышно осѣни,
— Забудь земные дни.

Какъ плакать?.. Какъ любить?.. Послѣдняя усталость —
Послѣдняя любовь... Навѣки отдохни.
— Забудь земные дни.

О будь, какъ легкій снѣгъ — предчувствіемъ возврата
Къ безсмертью своему... Далекое верни.
— Забудь земные дни.

III.

Счастливый сонъ, игра воображенья,
Послѣдній сонъ.
Въ душѣ поетъ знакомое волненье,
Какъ дальній звонъ.

Весна предчувствій, тихая, какъ нѣжность
Долитъ меня,
И я клонюсь, лѣниво, въ безмятежность —
Къ закату дня...

Счастливый сонъ... Когда и кто разбудитъ?
Не знаю я.
Но въ тихомъ снѣ со мною долго будетъ
Весна моя.

Мой легкій сонъ, игра воображенья,
Послѣдній сонъ.
Въ душѣ поетъ предсмертное волненье,
Какъ дальній звонъ...

Яковъ Годинъ.

ХУДОЖНИКИ ВЪ ТЕАТРѢ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

(Н. Евреинова).

Ошибка полагать, что театральная реформа коснулась всѣхъ взаимодѣйствующихъ силъ на сценѣ — драматургіи, живописи, музыки, режиссуры, исполненія. Ничуть не бывало; кто не привыкъ себя обманывать, тотъ, съ горькимъ чувствомъ неудовлетворенности, дастъ подтвержденіе, что «новый театръ» въ его реализаціи не есть на самомъ дѣлѣ новая постройка, а лишь частичная перестройка стараго, ветхаго зданія. Достаточно сказать, что драматическое исполненіе — эта основа всякаго театра — осталось почти въ полной неприкосновенности. Смущенный временемъ актеръ, быть можетъ, и отрекся отъ дѣдовской рутины, но утверждать, что онъ ужъ творчески вступилъ на новую стезю, — значитъ работу режиссера, драматурга и художника относить за счетъ консервативнѣйшей изъ всѣхъ силъ нашей сцены. Актеръ, en masse, въ предѣлахъ своего искусства, остался непричастенъ къ новому строительству. Режиссеръ, за малымъ исключеніемъ (всѣ имена на перечетъ!), въ лучшемъ случаѣ пошелъ по стопамъ мейнингейнцевъ, въ худшемъ — остался на прежней позиціи, заодно съ актеромъ. Музыкантъ-композиторъ «новаго толку» оказалъ пока мало вліянія на структуру театральнаго представленія. Новый драматургъ предложилъ театру пьесы, хоть и революціонныя, въ смыслѣ идейномъ и частью діалогическомъ, но мало, въ сущности, отвѣчающія задачамъ «новаго театра», стремящагося стать самодовлѣющимъ искусствомъ; въ своихъ туманныхъ, большей частью «разговорныхъ», сочиненіяхъ онъ далъ, въ концѣ концовъ, не столько новаго подлинно-сценическаго матеріала, сколько книжной литературы, литературы «для чтенія», и только литературы. Остается

художникъ. Его роль въ реформѣ театра, поистинѣ огромна, и заслуги его до нельзя очевидны. Конечно, въ значительной долѣ, эти заслуги обусловлены режиссеромъ-реформаторомъ, обратившимся къ художнику-модернисту за помощью въ осуществленіи своихъ постановочныхъ плановъ, но, какъ ни какъ, самый творческій актъ въ реформѣ декораціонной стороны современной сцены принадлежитъ художнику всецѣло и неотъемлемо.

Другое дѣло, поскольку можетъ быть названа именно «театральной» реформа современнаго художника; вѣдь тѣ завоеванія новой живописи (импрессіонистическая манера, пуэнтализмъ, стилизаціонный методъ и пр.), которыя насъ радуютъ въ декораціяхъ послѣдняго времени, все это имѣло мѣсто, въ концѣ концовъ, создалось, привилось сначала внѣ стѣнъ театра и внѣ помышленій о театрѣ. Новый художникъ, въ подавляющемъ большинствѣ, принесъ въ театръ лишь то, что было добыто имъ для выставочнаго зала. Такіе, напр. какъ Гордонъ Крэгъ новаторы, посвятившіе себя всецѣло сценической живописи въ широкомъ значеніи этого слова, — только нарождаются еще, образуются, еще въ будущемъ. И, разумѣется, не объ единичномъ исключеніи я хочу вести рѣчь. Всѣ же остальные художники «новаго театра» прежде всего художники сами по себѣ, а ужъ потомъ декораторы. Но, какъ бы то ни было, вступленіе на подмостки театра этихъ модернистовъ-художниковъ «самихъ по себѣ» было глубоко знаменательнымъ событіемъ въ исторіи нашей сцены. Какъ я объ этомъ ужъ писалъ, въ театрѣ публика—прежде всего зрители, а потомъ уже слушатели, и потому начало реформы нашей сцены именно со зрѣлищной стороны какъ-то сразу сдѣлало эту реформу желательно ощутимой, яркой, сразу противопоставляющей старый театръ, съ его шаблонными, испошлившимися, безвкусно-условными или грубо натуралистическими декораціями, костюмами и бутафоріей, — новому театру, художественно-условному, какъ всякое искусство, по праву именующее себя таковымъ.

Свободная декоративная эстетизація театральныхъ подмостковъ — дѣло совсѣмъ недавняго времени, и не только у насъ, въ Россіи, но и у нашихъ болѣе культурныхъ сосѣдей, — нѣмцевъ, отъ которыхъ мы всегда заимствовали, претворяя въ свое. «Только въ послѣднее время, заявляетъ авторитетный д-ръ К. Гагеманъ, въ техникѣ сценическихъ постановокъ, особенно въ декоративной живописи, стали понемногу отступать отъ стариннаго шаблона, поручая истиннымъ художникамъ составленіе набросковъ, обстановокъ и обращать большее вниманіе на выполненіе ихъ». Но въ то время, какъ въ Германіи и частью во Франціи, извѣстный подъемъ въ художественныхъ реме-

слахъ отозвался и на сценическихъ постановкахъ, обусловивъ какъ бы новое развѣтвленіе артистическаго ремесла, — дѣятельность художниковъ-декораторовъ, — у насъ въ Россіи, кромѣ Коровина, этого отца театральной живописи, Головина, Аллегри и двухъ-трехъ молодыхъ художниковъ новаго направленія, трудно пока назвать кого либо подлиннымъ декораторомъ-спеціалистомъ. До послѣдняго времени наши большіе художники словно чуждались театра, словно считали ниже своего достоинства заниматься декоративнымъ искусствомъ. Если даже теперь, когда декоративный талантъ чтится наравнѣ съ талантами другихъ наименованій, нѣкоторые изъ нашихъ прославленныхъ декораторовъ, считаютъ театральное искусство проституирующимъ душу художника, — какъ-же должны были относиться художники къ декоративному творчеству того недавняго времени, когда оно было сплошь въ рукахъ ремесленниковъ, вродѣ Бочарова, Шишкова, не говоря уже о Люткемейерѣ, надолго опошлившихъ вкусъ нашей нетребовательной публики. Идти въ театръ значило раньше встать передъ публикой въ рангъ выучениковъ того несчастнаго класса нашей Академіи, въ который поступали обычно отчаявшіеся въ искусствѣ живописи, какъ самодовлѣющемъ искусствѣ. Какъ извѣстно, этотъ поистинѣ ужасный классъ декоративной живописи, гдѣ профессоръ-рутинеръ внѣдрялъ въ своихъ учениковъ привычку къ сѣрой гаммѣ красокъ, къ «допотопной» планировкѣ кулисъ, къ жесткости рисунка и корпѣнію надъ незамѣтными зрителю деталями, — этотъ классъ нашей Академіи недавно упраздненъ, и лишь у Штиглица мы еще находимъ вымирающее подобіе такого класса. Но какой застой обусловливала Академія этимъ классомъ въ декоративной живописи нашего молодого, сравнительно, театра, объ этомъ трудно даже сказать достаточно исчерпывающе. «Надо-ли доказывать, говоритъ художественный критикъ А. Ростиславовъ, какъ тормазилось художественное развитіе даже лучшей части театральной публики въѣвшейся привычкой къ шаблону, традиціонно передаваемой изъ поколѣнія въ поколѣніе? Воспитанная на декораціяхъ академической школы и, пожалуй, на еще болѣе сухихъ работахъ нѣмецкихъ декораторовъ, публика привыкла къ ненатуральной передачѣ природы и архитектуры, ей казалось, что иначе и быть не можетъ, что въ декораціяхъ не мѣсто живымъ краскамъ, живому рисунку, передачѣ цѣльнаго художественнаго впечатлѣнія, вмѣсто ненужныхъ, сухихъ, не связанныхъ между собой, деталей». И вслѣдствіе сего, разумѣется, «неудивительно, что когда появились, наконецъ, настоящія художественныя декораціи, даже натурализмъ многихъ изъ нихъ окрещивался декадентствомъ». Къ тому-же, добавлю я, академическое

зло предстанетъ въ глазахъ читателя еще непростительнѣе, если онъ вспомнитъ, что у насъ существовала до половины девятнадцатаго вѣка прекрасная школа безсмертнаго декоратора придворнаго театра Петра Өедоровича Гонзаго († 1831 г.), оставившаго намъ «въ науку», кромѣ несравненныхъ, по своей сказочной красотѣ, эскизовъ всевозможныхъ «дворцовыхъ залъ», «галлерей», «усыпальницъ» и прочихъ декоративныхъ chef d'oevr'овъ, еще и теорію въ видѣ «Eclaircissement convenable du décorateur théatral» и «Musique des yeux». Академіи не угодно было слѣдовать въ декоративномъ искусствѣ завѣтамъ этого колосса архитектурно-театральнаго искусства: дешевенькій шаблонъ прошедшей «современности» Германіи казался ей нужнѣе и красивѣе. И только въ прошломъ году Академія словно устыдилась своей отчужденности отъ того искусства, которое не могло, казалось-бы, не быть ей дорого и близко: съ этого семестра введенъ курсъ лекцій о театрахъ, съ извѣстнымъ архитекторомъ Бѣляевымъ на каөедрѣ.

Послѣ всего сказаннаго станетъ понятной та громадная роль, которую сыгралъ въ исторіи преображенія нашего театра Савва Мамонтовъ, первый настоявшій на участіи подлинныхъ художниковъ,—и художниковъ дѣйствительно современныхъ по существу своего искусства,—въ сценическихъ постановкахъ. Сперва Мамонтовъ пошелъ, такъ сказать, лабораторнымъ путемъ, т. е. испробовалъ сначала силы приглашенныхъ имъ Полѣнова, Васнецова и другихъ художниковъ на спектакляхъ своего домашняго театра, а затѣмъ уже, послѣ успѣшныхъ опытовъ, увѣренно и смѣло обратился для постановокъ въ своемъ оперномъ театрѣ къ Врубелю и Коровину. Мнѣ лично не удалось увидѣть первыхъ Мамонтовскихъ опытовъ, что же касается свидѣтельства художественныхъ критиковъ, то мнѣнія ихъ нѣсколько расходятся. Александръ Бенуа, напримѣръ, говоритъ, что въ самомъ началѣ «это были лишь первыя безсознательныя нащупыванія, скорѣе остроумное любительство, нежели «настоящая серьезная работа», но что съ момента открытія оперы Мамонтова дѣйствительно началась «наша новая театральная эра»; однако, и въ этомъ театрѣ, хотя «постановки Мамонтова были занятны и любопытны, мѣстами красивы», но Бенуа не запомнилъ, «чтобы хоть одинъ моментъ въ поставленныхъ имъ (Мамонтовымъ) операхъ былъ выдержанъ въ томъ настроеніи, которое требовало дѣйствіе, было бы убѣдительнымъ какъ зрѣлище». Игорь Грабарь, подтверждая, что при возрожденіи нашего декораторскаго искусства, къ театру примѣнили лишь то, что всѣхъ занимало и въ живописи, признаетъ, что въ этомъ направленіи были созданы новыя цѣнности, неизвѣстныя никому

изъ старыхъ мастеровъ, но заявляетъ вмѣстѣ съ тѣмъ, что онъ никакъ не можетъ примириться съ тѣмъ отсутствіемъ логичности и даже «архитектурнымъ вздоромъ», которыми были преисполнены первыя попытки декоративнаго новаторства. А. Ростиславовъ же съ чувствомъ удовлетворенности утверждаетъ, что онъ видѣлъ въ Мамонтовской оперѣ «превосходныя по тому времени, ошеломлявшія своей художественностью, декораціи въ «Аидѣ», исполненныя К. Коровинымъ и Яновымъ по египетскимъ эскизамъ Полѣнова; что же касается эскизовъ декорацій и костюмовъ въ «Снѣгурочкѣ», то они «впервые сверкнули красотой неподдѣльной сказочности и историчности». Конечно, de gustibus non disputandum и ничто на свѣтѣ не налаживается сразу; однако, приведенные мной отзывы компетентныхъ критиковъ уже говорятъ, несмотря на всякія «но», о настоящемъ переворотѣ въ области сценической живописи.

Что попытка С. Мамонтова была удачна, говоритъ ужъ одно то, что наши Императорскіе театры, сначала при князѣ Волконскомъ, а затѣмъ и при Теляковскомъ, радостно ухватились за новыхъ художниковъ. Головинъ (ставлю его въ первую голову), Коровинъ, Бакстъ, Александръ Бенуа, Сѣровъ, Ап. Васнецовъ и наконецъ кн. Шервашидзе—вотъ художники, явившіе намъ всю прелесть своего дарованія на подмосткахъ нашей Императорской сцены. Смѣшно сказать, но это такъ: косная Россія вдругъ опередила въ живописномъ отношеніи театральныхъ декорацій всѣ другія страны. Вспомнимъ хотя бы неслыханный успѣхъ нашихъ художниковъ въ недавнихъ спектакляхъ Дягилевской антрепризы! — Какъ я уже писалъ, французскій патріотизмъ могъ расхваливать отечественныя декораціи, какъ красивѣйшія въ мірѣ, лишь до тѣхъ поръ, пока въ самомъ сердцѣ Франціи русская справедливость фактически не установила истины въ надлежащемъ освѣщеніи. Далѣе цѣлый рядъ новыхъ художниковъ вызволилъ свой декораторскій талантъ въ спектакляхъ Стариннаго Театра. Рерихъ, Добужинскій, Билибинъ, Лансере, Щуко и Чемберсъ впервые выступили передъ публикой при свѣтѣ рампы лишь благодаря настойчивости учредителей Стариннаго Театра и серьезности той проблемы художественной реконструкціи, которая была предложена на разрѣшеніе этимъ «ретроспективнымъ мечтателямъ». Къ сожалѣнію, объ историческомъ значеніи этихъ подлинно-художественныхъ постановокъ Стариннаго Театра, театра, обязаннаго, какъ извѣстно, своимъ возникновеніемъ предпріимчивости и энергіи бар. Дризена, мнѣ, какъ инціатору этихъ спектаклей и соучредителю Стариннаго Театра, говорить неудобно.

Указавъ попутно на нѣкоторое игнорированіе до сихъ поръ большихъ художниковъ, въ качествѣ декораторовъ, со стороны такихъ солидныхъ новаторовъ и настоящихъ мастеровъ сцены, какъ Станиславскій и Вл. Немировичъ-Данченко, обращусь теперь къ главному предмету настоящаго очерка— художникамъ въ Драматическомъ Театрѣ Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской.

Прежде всего здѣсь необходимо отмѣтить, что въ то время, какъ театры Мамонтова, Императорскій и Старинный въ своихъ декоративныхъ новшествахъ не пошли или не могли пойти дальше «Союза русскихъ художниковъ», т. е. той группы ихъ, которая ужъ достаточно была, такъ сказать, апробирована на выставкахъ картинъ наиболѣе чуткими,—Театръ Коммиссаржевской, оставаясь все время театромъ исканій, дерзнулъ (это случилось при режиссурѣ Мейерхольда) пригласить въ свою декоративную мастерскую наиболѣе лѣвыхъ въ искусствѣ, наиболѣе страшныхъ для толпы художниковъ, на которыхъ, послѣ примиренія съ идеологіей «Союза русскихъ художниковъ», толпа перенесла названье «настоящихъ декадентовъ». Словомъ, это было дерзаніе, на которое дѣйствительно могъ отважиться только такой законченно-смѣлый въ своихъ опытахъ театръ, какъ Театръ Коммиссаржевской.

Заслуга В. Ѳ. Коммиссаржевской уже въ одной этой области велика и многолика.—Ея громкая извѣстность, ея всѣми признанный талантъ, ея искренность и добросовѣстность въ исканіяхъ новыхъ путей сценическаго творчества,—все это явилось, во первыхъ, вѣрнымъ ручательствомъ въ глазахъ толпы, что тутъ не искусственность, не экстравагантность, опережающая моду, не спекулятивная декадентщина, не оригинальничанье, а нѣчто истинно-цѣнное, навѣрно глубокое и, во всякомъ случаѣ, необходимое какъ опытъ, какъ извѣстная стадія. Во вторыхъ, заслуга чисто-практическаго характера со стороны В. Ѳ. Коммиссаржевской заключалась въ томъ, что она популяризировала путемъ сценическихъ постановокъ новую, юную, еще гонимую, живопись уже признанныхъ теперь большихъ мастеровъ кисти. Она заставила публику, чуждавшуюся выставокъ, преступно-равнодушную къ новѣйшей живописи, увидѣть эту живопись, познакомиться съ ней не мелькомъ, не кое-какъ, а по необходимости подробно, на протяженіи двухъ-трехъ часовъ сценическаго представленія. Для этой революціонной живописи В. Ѳ. Коммиссаржевская сыграла бо́льшую роль, чѣмъ всѣ устроители выставокъ «Голубой розы», «Золотого Руна», «Вѣнка» и пр. Третья заслуга великой артистки, и заслуга, быть можетъ, наиболѣе цѣнная въ глазахъ

искусства, это мудрая вѣрность принципу взаимнаго логическаго соотвѣтствія между стилемъ драматическаго произведенія и его декоративной постановкой. Она первая, среди другихъ, поняла чутьемъ, что нѣжныя откровенія Метерлинка, напримѣръ, нуждаются въ такомъ же нѣжномъ и красочно-экспрессивномъ декорумѣ, какъ и сами эти драматическія откровенія, и что даже режиссерскій геній руководителей Московскаго Художественнаго Театра не въ силахъ «дать Метерлинка» при талантливомъ, не къ мѣсту, реализмѣ Суриньянцевской живописи.

Кто же выступилъ въ ея театрѣ линейно-красочнымъ интерпретаторомъ дѣтски-мудрыхъ діалоговъ удивительнаго Метерлинка? — Денисовъ и Судейкинъ.

Денисовъ...

Если правда, что существуютъ люди, которые думаютъ красками и линіями, то первое мѣсто среди нихъ занимаетъ Денисовъ. Чѣмъ другимъ, какъ не бесѣдой о печальной стезѣ чистыхъ душъ, можно назвать его декораціи къ «Пелеасу и Мелизандѣ» Метерлинка или «Вѣчной сказкѣ» Пшибышевскаго? Денисовъ у насъ былъ совсѣмъ неизвѣстенъ; и если теперь, сравнительно, «большая публика» его знаетъ, то своимъ знакомствомъ она обязана, главнымъ образомъ, Театру Коммиссаржевской. Здѣсь впервые она могла насладиться прелестью декоративной композиціи, ради которой можно было простить многія несовершенства актерскаго исполненія. Пьесу съ декораціями Денисова можно смотрѣть нѣсколько разъ, каждый разъ находя новое очарованіе въ тихомъ говорѣ этихъ сказочныхъ узоровъ, этой странной мути красочнаго фона, этихъ цвѣтахъ, необычайныхъ въ близости другъ къ другу. Я не поклонникъ апологета Денисова—Андрея Шемшурина и его критической манеры, но охотно повторю вслѣдъ за нимъ, что право мало на свѣтѣ художниковъ, про которыхъ можно было бы сказать то же, что и про Денисова: «въ его громадныхъ полотнахъ ни одной банальности, ни одного шаблона, отъ чего такъ трудно избавиться въ компановкѣ многимъ и многимъ славнымъ. Возьмите любой его рисунокъ, вездѣ васъ поразитъ то, что вы не встрѣтите ни малѣйшаго намека на пошлость. Вы можете быть недовольны рисункомъ, какъ исполненіемъ, какъ технической работой, но вы никогда не скажете, что художественная концепція В. И. Денисова заурядна»... Придавая новизнѣ въ искусствѣ, самой по себѣ, эстетическое значеніе и потому глубоко заинтересованный творчествомъ Денисова, я отправился однажды къ нему (это было въ Москвѣ въ 1908 г.) и больше трехъ часовъ разсматривалъ

необозримое, на самомъ дѣлѣ, количество его эскизовъ и картинъ. Впечатлѣніе отъ его фантастики получилось настолько плѣнительное, что я вышелъ изъ его мастерской, какъ пьяный. Нужно ли говорить послѣ этого, сколь велико было мое недоумѣніе по поводу отказа «Союза русскихъ художниковъ» въ 1907 г. отъ картинъ Денисова, присланныхъ имъ на выставку по приглашенію самого же «Союза»! «Союзъ» испугался необычайнаго художника, увидѣвъ его во весь ростъ;—театръ Коммиссаржевской оказался храбрѣе. И, будемъ справедливы,—въ «Вѣчной сказкѣ», напримѣръ, авторъ, артистка, режиссеръ и художникъ оказали другъ другу взаимныя услуги. Эта пьеса, а за нею «Пелеасъ и Мелизанда» наиболѣе удались Денисову, судя съ чисто декоративной точки зрѣнія; «Пробужденіе весны» Ведекинда было слабѣе, благодаря замысловатости режиссерской структуры спектакля, той замысловатости, которая слишкомъ ясно говоритъ о напряженности мысли, а потому и о безсиліи эстетическаго чувства. Но, какъ ни какъ, и въ «Пробужденіи весны» Денисовъ сумѣлъ доказать консервативной публикѣ, на что способна въ театрѣ настоящая живопись, насколько углубляется интересъ спектакля при художественно-декоративной трактовкѣ пьесы мастеромъ, равнымъ по силѣ съ авторомъ инсценируемаго произведенія.

Перехожу къ Судейкину.

Скажу прежде всего, что если живопись Денисова можетъ быть названа въ театрѣ бесѣдою о духѣ пьесы,—живопись Судейкина играетъ, скорѣй, роль музыкальнаго аккомпанимента. Она ничего не разсказываетъ въ «Сестрѣ Беатрисѣ», ничего не повѣствуетъ о стезѣ святой, осужденной Судьбой на любовь земную.—Она только аккомпанируетъ—эта живопись, она непремѣнно хочетъ быть нейтральной, спокойной, самое большее—нѣжнымъ эхомъ діалога. Въ «Сестрѣ Беатрисѣ» эта живопись минорно-голубая, монотонно-печальная, но свѣтлая тою особою свѣтлостью, какою преисполнено безотчетно-грустное настроеніе дѣвичьихъ душъ («Печаль моя свѣтла» поютъ нѣжныя дѣвушки на чистыхъ высотахъ солнечной Грузіи). За Судейкина не приходится такъ горячиться, какъ за Денисова; — Судейкинъ выставляетъ свои произведенія чуть не съ отроческихъ лѣтъ, публика къ нему, что называется, привыкла и если не понимаетъ его сегодняшнія заданія, то на то она и «публика», которой суждено понимать искусство неизмѣнно заднимъ числомъ. «Въ новой манерѣ Судейкина чувствуется хорошее вліянье Кузнецова» говоритъ Сергѣй Маковскій во второй книгѣ «Страницъ художественной критики». Не знаю ужъ, что онъ нашелъ «кузнецовскаго» въ «судейкинской» живописи. —

Кузнецовъ, по моему, это трансцедентальная гримаса, Судейкинъ—простецкая дума о прошломъ; Кузнецовъ—это истонченность кошмарнаго чувства, Судейкинъ — влюбленность джентельмена въ лубокъ; Кузнецовъ — врубелевская углубленность, Судейкинъ — милая дурашность. Но главное у Судейкина музыка, всегда музыкальное настроеніе прозрачно-сумрачныхъ тоновъ. И его музыкальная голубизна костюмовъ, декорацій, тѣней грима прекрасно выражали нѣжность дѣтски-чистой исторіи о грѣшной Беатрисѣ. Судейкинскія декораціи, насколько мнѣ извѣстно, понравились и большой публикѣ; но это не доказываетъ, тѣмъ не менѣе, эстетической воспитанности въ нашемъ бѣдномъ театральномъ plebs'ѣ. Поясню фактомъ изъ жизни Театра В. Ѳ. Коммиссаржевской. Совершая турнэ по провинціи, труппа, по пріѣздѣ, утромъ, въ одинъ изъ ординарныхъ театровъ, не нашла среди декорацій ничего подходящаго для представленія, вечеромъ, черезъ нѣсколько часовъ, «Сестры Беатрисы». Уныло осмотрѣли аляповатыя дворцовыя залы, «доморощенные» сады, «великосвѣтскія гостиныя», «бѣдные павильоны» и рѣшили, что играть вечеромъ не въ чемъ. Но Мейерхольдъ не растерялся: перевернулъ задникъ обратной (нераскрашенной) стороной, стемнилъ свѣтъ, и публика осталась очень довольна этими «новыми» декораціями, найдя ихъ не только оригинальными, но и красивыми. Полагайся, послѣ этого, Судейкинъ, на вкусы публики!

Къ сожалѣнію, мнѣ нечего сказать объ Анисфельдѣ, какъ декораторѣ «Свадьбы Зобеиды», такъ какъ мнѣ не довелось увидѣть въ Театрѣ Коммиссаржевской это хрупкое дѣтище Гуго фонъ-Гофмансталя. Вообще-же полагаю, что Анисфельдъ, какъ тонкій, искренній, хотя подчасъ разсудочно-холодноватый, но неизмѣнно «Божьей милостью» художникъ, является желаннымъ другомъ всякаго театра, ищущаго новыхъ цѣнностей.

Онъ еще очень молодъ, Анисфельдъ, но это скорѣй плюсъ для Театра Исканій. Вотъ Коленда, которому были поручены «Въ городѣ» Юшкевича и «Чудо Св. Антонія», Метерлинка, — тотъ старше, опытнѣе Анисфельда, но на его взрослости и на его опытѣ лежитъ проклятіе рутины. Онъ несомнѣнно даровитъ, этотъ Коленда, и, кажется, теперь онъ страстно борется съ мертвящею условностью, но несомнѣнно, что при постановкахъ «Въ городѣ» и «Чуда Св. Антонія» онъ не нашелъ еще среди обломковъ стараго шаблона, загромоздившихъ входы-выходы его души, Себя свободнаго и сильнаго. Не удалось ему сказать живого слова на подмосткахъ театра В. Ѳ. Коммиссаржевской. И «Въ городѣ», и «Чудо Св. Антонія» вышли у Коленды лишь

приличными. И это только потому, что никому не проходитъ безслѣдно рабство въ молодые годы.

Теперь о прекрасномъ Н. Сапуновѣ и его изумительныхъ, по свѣжести, смѣлости и талантливости, декоративныхъ постановкахъ «Гедды Габлеръ», Ибсена и «Балаганчика» А. Блока. Собственно говоря, разсказать про красоту театральной живописи Сапунова такъ, чтобы не видѣвшіе ея почувствовали ея обаянье, совершенно немыслимо. Какъ передать эти яркія, сочныя краски, эти диковинные мазки, эту размашистость письма, эту находчивость въ подысканіи доминирующаго тона, эти очаровательные парадоксы въ близкихъ сочетаніяхъ несочетавшагося раньше, эту мудрую точность въ выясненіи существеннаго, а главное этотъ темпераментъ, темпераментъ прирожденнаго декоратора!.. Не только въ театральной живописи, но и въ станковой Сапуновъ прежде всего декораторъ; возьмите его чудовищно-яркіе букеты цвѣтовъ, его «Гортензіи», пріобрѣтенные Третьяковской Галлереей, его неистовую «Карусель», — что-жъ это, въ самомъ дѣлѣ, какъ не декоративное прежде всего!... Съ «Гедды Габлеръ», поставленной въ день открытія Театра Коммиссаржевской на Офицерской ул., и начался, собственно говоря, новый переворотъ въ декоративномъ искусствѣ русской сцены: имя этому перевороту—стилизація. Расцвѣтши къ тому времени пышнымъ цвѣтомъ въ живописи, литературѣ и прикладномъ искусствѣ Запада, этотъ жупелъ современнаго буржуя—стилизація—захватила, наконецъ, и театральные подмостки. Въ «Геддѣ Габлеръ» русская публика, въ первый разъ, увидѣла, что̀ представляетъ собой стилизація въ сценическомъ творчествѣ вообще, а главное—въ декоративной постановкѣ пьесы. И надо радоваться, что первый опытъ ознакомленія нашей косной публики съ этимъ «преодолѣніемъ натурализма», которому ужъ не было пути другого, кромѣ фотографическаго протокола,—что этотъ важный опытъ въ исторіи театральной живописи выпалъ на долю Сапунова. Можно спорить о томъ, поскольку умѣстно было нѣсколько экстравагантное упрощеніе комнаты Гедды, и эти мѣха, и этотъ бѣлый рояль, и даже весь пріемъ чрезмѣрно крайней, по суровости абстракціи, схематизаціи; можно не соглашаться съ «этимъ» именно пониманіемъ міра Гедды, досадовать на неуютность обстановки и пр. и пр., — но трудно не признать, что замыселъ такого упрощенія, такого отрѣшенія отъ развлекающихъ случайныхъ мелочей, былъ вѣренъ въ принципѣ и выполненъ послѣдовательно, подлинно-художественно и, если недостаточно тактично, то ужъ во всякомъ случаѣ красиво. Значенье Сапунова въ театральной живописи несомнѣнно большое: онъ первый

своими декораціями сказалъ публикѣ громко и ясно «смерть быту». То, что онъ предъявилъ публикѣ въ «Балаганчикѣ» А. Блока, было лишь талантливымъ продолженіемъ начатаго, внѣ всякихъ компромиссовъ, и, между прочимъ, лишнимъ доказательствомъ того парадоксальнаго для многихъ положенія, что тонкая душа художника являетъ эстетизмъ и въ сферѣ нарочитой грубости.

Послѣ красочной стихійности Сапунова, его изысканной изобрѣтательности и техники, почти не знающей соперницъ, какъ-то неловко подойти къ Евсѣеву и его робкимъ выдумкамъ. Поистинѣ, если прилично говорить о заблужденіяхъ великихъ людей, нельзя не указать на слишкомъ спѣшное рѣшеніе В. Ѳ. Коммиссаржевской привлечь изъ Парижа въ Петербургъ, и притомъ на мѣсячное жалованье въ ея театрѣ, художника Евсѣева. Я нисколько не желаю умалять таланта этого живописца, я очень люблю его графику, кое-что изъ его красочныхъ произведеній мнѣ тоже нравится, но ничего глубокого, ничего оригинальнаго и творчески-волнующаго я не нашелъ въ декоративномъ мастерствѣ Евсѣева. Диллетантизмъ, завистливое, непродуманное подражанье модному, маленькій навыкъ, претенціозность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, безпомощность рисунка,—все это вмѣстѣ достаточно невыгодно отличало его работы отъ созданій другихъ художниковъ, подвизавшихся въ декоративной мастерской этого, поистинѣ историческаго теперь, театра. И тѣмъ не менѣе, — отдаю должную справедливость таланту Евсѣева,—многое въ его творчествѣ оказалось удачнымъ, свѣжимъ и безспорно красивымъ. Таковы, напримѣръ, картинки «Пелеаса и Мелизанды», заново поставленныя во время Московскихъ гастролей. Конечно здѣсь не было поражающей новизны Денисовской кисти, такъ хитро освѣтившей замыселъ Метерлинка, но, несмотря на это, миніатюры Евсѣева все-же были не банальны, многое въ нихъ было, что называется, «вкусно», а главное тутъ была своя собственная продуманность, тщательность исполненія и, въ концѣ концовъ, достигнуто требуемое настроеніе. Совсѣмъ не удался Евсѣеву «Ванька—ключникъ и пажъ Жеанъ» Ѳ. Сологуба, блѣдной и неинтересной вышла «Госпожа Смерть» Рашильда, компилятивною стряпней «Царица Мая» пастораль Глюка, зато «Флорентинская трагедія» О. Уайльда вышла превосходно: сочно, смѣло, колористично. Странный художникъ этотъ Евсѣевъ! чѣмъ больше думаешь о его промахахъ, тѣмъ болѣе загадочными представляются его успѣхи. Одно только несомнѣнно (теперь онъ, кажется, преуспѣваетъ), это то, что не Евсѣевъ «дѣлалъ» Театръ, а Театръ «дѣлалъ» Евсѣева.



А. Н. Бенуа. Эскизъ декораціи для „Праматери“ Грильпарцера.

Покончивъ съ этимъ «труднымъ» художникомъ, радостно обращаюсь къ удивительному Калмакову, къ этому «единственному въ своемъ родѣ», для котораго законъ не писанъ, но кто самъ себѣ творитъ законы, и законы чудесные. Еще разъ приходится посѣтовать на «Союзъ русскихъ художниковъ», пригласившій къ себѣ Калмакова лишь послѣ того, какъ я рекомендовалъ его В. Ѳ. Коммиссаржевской для своей постановки «Саломеи». Вѣра Ѳедоровна пришла въ настоящее восхищеніе, увидѣвъ Калмаковскіе эскизы. Да и трудно было остаться равнодушнымъ передъ этими рисунками, словно приподымавшими своими необычайными линіями завѣсы какого-то новаго міра. Въ «Саломеѣ» Калмакова, какъ и въ «Саломеѣ» Уайльда все художественно преувеличено, все раздуто творческимъ геніемъ, все подчеркнуто и очерчено наперекоръ блѣднымъ, по необходимости, контурамъ жизни. Что туманитъ, что неинтересно, было выброшено съ изумительною смѣлостью, выброшено нарочно, чтобъ гипербола оставшагося выиграла до невѣроятности. Какъ разсказать объ его «Саломеѣ»?.. Видали ли вы страшные сны, когда предметы самые простые, обыденные, вдругъ раскрываютъ передъ вами свою душу и мучатъ васъ диковиннымъ сцѣпленіемъ и, ужасая, очаровываютъ невиданною красотою? Такое-жъ сладостно мучительное чувство возбуждали декораціи и типы «Саломеи» Калмакова. Онъ понялъ Уайльда, говорившаго, что «ни одинъ великій художникъ не видитъ вещи такими, какими онѣ являются въ дѣйствительности, ибо въ противномъ случаѣ онъ пересталъ бы быть художникомъ», далѣе, что «искусство—лишь одна изъ формъ преувеличенія» и, наконецъ, что «сходство искусства съ видимымъ міромъ не играетъ никакой роли при его оцѣнкѣ и что оно должно быть скорѣе его покрываломъ, чѣмъ его отраженіемъ...—все, что случается въ дѣйствительности не имѣетъ никакой цѣны для художника». И поистинѣ, Калмаковъ—художникъ уайльдовскаго толку. Тотъ антуражъ, который онъ создалъ для «Царевны» — лучшее тому доказательство. Всѣмъ сердцемъ пріявъ заданіе режиссуры, онъ выполнилъ его выше похвалъ и «далъ» въ «Саломеѣ» тотъ своеобразный стиль синтетическаго характера, какимъ является настоящій «уайльдовскій стиль»; здѣсь была и изощренная дѣланность «рококо», и чарующая лаконичность «Эллады», и пряная цвѣтистость востока, и утонченная обходительность «Louis XVI», и чисто-модернистическая диковинность, и, наконецъ, то непередаваемое, что я бы назвалъ «Уайльдовской дерзостью». Тотъ, кто былъ на генеральной репетиціи «Царевны» (Саломеи, — запрещенной, какъ извѣстно, въ день спектакля), тотъ врядъ ли безъ тре-

пета вспоминаетъ Калмаковскій гротескъ гармонически-смѣшаннаго стиля, этотъ каменный сфинксообразный ликъ Иродіады съ волосами Медузы подъ голубою пудрой, этотъ звѣриный образъ Ирода, золотые волосы совсѣмъ розовой царевны, зеленоватое тѣло Пророка, какъ бы флоресцирующее святость, сладострастный изломъ нѣжнаго, какъ у ребенка, тѣльца сирійца, красный квадратъ лица Тигеллина подъ ложно-классическимъ плюмажемъ нестерпимо-сіяющаго шлема и, наконецъ, ярко-красныя руки и ноги чернаго, какъ ночь, палача Наамана.

Смѣло и безусловно артистично были созданы декораціи и костюмы къ «Чернымъ маскамъ» Л. Андреева. Но тутъ не было ни того задора, ни того великолѣпнаго «безумія», которыя такъ рѣзко, разъ и навсегда, отличаютъ Калмакова отъ другихъ художниковъ. Положимъ оно и не мудрено: не успѣлъ онъ, что называется «отойти» отъ «Саломеи», какъ сейчасъ же, благадаря ея запрету, долженъ былъ приняться за «Черныя маски», чтобы закончить работу (и какую сложную работу!) меньше чѣмъ въ мѣсяцъ. Удивителенъ, невѣроятенъ Калмаковъ въ быстротѣ своего творчества. Но и онъ знаетъ утомленіе и слѣдствіе его — повторяемость. По крайней мѣрѣ, только ею можно объяснить себѣ сдержанность фантазіи въ его третьей декоративной постановкѣ—«Юдифи» Ф. Геббеля. Ему было отъ чего устать: одновременно съ работой надъ «Юдифью» онъ долженъ былъ заканчивать эскизы декорацій къ несчастному «Анатэмѣ» для театра Леванта. Но достаточно было одной «Саломеи», чтобъ получить сейчасъ же почетное приглашеніе участвовать и въ «Салнѣ» С. Маковскаго, и въ «Союзѣ русскихъ художниковъ».

Мнѣ остается сказать еще о двухъ художникахъ, участвовавшихъ въ исканіяхъ Театра В. Ѳ. Коммиссаржевской: о Добужинскомъ и Александрѣ Бенуа. Первому принадлежатъ декораціи къ «Бѣсовскому дѣйству» Алексѣя Ремизова и «Франческѣ да Римини» Г. д'Аннунціо, второму — «Праматерь» Грильпарцера. Здѣсь будетъ кстати привести очень удачное сравненіе обоихъ художниковъ, сдѣланное Конст. Эрбергомъ въ одной изъ его рецензій о выставкѣ «Союза». «Основной моментъ, говоритъ онъ, въ творчествѣ Добужинскаго лирическій, тогда какъ у Александра Бенуа преобладаетъ принципъ эпическій. То, что у Бенуа торжественно, у Добужинскаго интимно. Вмѣстѣ съ тѣмъ, при внѣшней нервности манеры, Бенуа все-же эпично спокоенъ, Добужинскій же, наоборотъ, на первый взглядъ какъ будто холоденъ, сухъ, даже скупъ во внѣшнемъ проявленіи своихъ реминесценцій, но въ сущности

это не холодность и сухость, но сдержанность, не скупость, а художественная расчетливость... Насколько Добужинскій рецептивенъ и лириченъ, настолько Александръ Бенуа активенъ и эпиченъ. Первый съ увлеченіемъ даетъ себя увлечь воспоминаніямъ милаго ему прошлаго, второй съ неменьшимъ увлеченіемъ подчиняетъ себѣ эти воспоминанія и творитъ не только съ увлеченіемъ, но и съ заражающей увлекательностью одареннаго человѣка и тонкаго художника». Въ области же сценической живописи, добавлю я, разница между этими художниками еще больше, еще рѣзче. И это по той простой причинѣ, что Добужинскій въ этой области еще совсѣмъ новичекъ, тогда какъ Александръ Бенуа настоящій театральный maître, и притомъ maître съ такимъ исключительнымъ знаньемъ, вкусомъ, талантомъ и темпераментомъ сценическаго дѣятеля, котораго, будь я завтра назначенъ директоромъ Императорскихъ Театровъ, послѣ-завтра же пригласилъ бы къ себѣ режиссеромъ — консультантомъ.

Болѣе «Франчески» удалось Добужинскому «Бѣсовское дѣйство». Въ послѣднемъ чувствовалась увѣренность, тонкій вкусъ въ обращеніи съ русскимъ лубкомъ, яркость фантазіи. Во «Франческѣ» же, болѣе сложной и капризной въ обстановочномъ отношеніи, Добужинскому, неопытному и медлительному въ сферѣ театральнаго творчества, помѣшала, какъ мнѣ кажется, именно спѣшка въ работѣ. Кромѣ того, какъ вѣрно замѣтилъ тотъ же Конст. Эрбергъ, постановка «Франчески» была больше продумана и проштудирована, чѣмъ прочувствована: «эпическій моментъ вытѣснилъ здѣсь лирику, — родную сферу Добужинскаго».

Декораціи Александра Бенуа къ «Праматери» могутъ быть охарактеризованы лишь однимъ словомъ: — великолѣпіе. Правда, въ этихъ декораціяхъ не было той демонстративной новизны, какую привыкла публика ожидать въ Театрѣ Коммиссаржевской, той новизны, которая сразу обусловливаетъ новую школу и здѣсь же дѣлитъ зрителей на фанатиковъ-друзей и непримиримыхъ враговъ, но зато здѣсь была новизна, не менѣе импонирующая: — новизна въ завершенности декоративной структуры, въ томъ артистичномъ мастерствѣ сценическаго письма, которое обезпечиваетъ пьесѣ чаемое драматургомъ дѣйство.

Въ ушахъ моихъ до сихъ поръ звучатъ тѣ благодарственные апплодисменты, какими разразилась растроганная публика при поднятіи занавѣса передъ четвертой картиной «Праматери». Какая радость чувствовать, что твой восторгъ передъ созданіемъ таланта раздѣляется цѣлой массой другихъ,

чужихъ, но чужихъ лишь за минуту до слiянiя съ тобою въ одно настроенiе, въ одну думу, въ одно чувство.

Театральный темпераментъ, — вотъ первый залогъ вѣрнаго успѣха художника на сценѣ. Сценическая интеллигентность, знанiе законовъ театральной перспективы, — вотъ второй залогъ успѣха декоратора.

«Казалось бы,—говоритъ Александръ Бенуа въ одномъ изъ своихъ «Художественныхъ писемъ»,—такъ ясно, что художники должны быть близкими къ театру, а что театръ прямо не можетъ обойтись безъ нихъ; такъ важно, чтобы здѣсь произошло слитiе искусствъ; казалось бы, что нужно видѣть нѣчто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленiи, что художники какъ то подошли къ театру и, за послѣднее время занялись имъ. Казалось бы, что все это не можетъ вызвать споровъ... А между тѣмъ, получилось нѣчто совсѣмъ обратное... какой то Бедламъ, отъ котораго публика въ ужасѣ, который деморализируетъ исполнителей и мало по малу попираетъ всякую школу, всякую сценическую технику»...

Здѣсь сгущены краски правды, но сама она налицо. Бедламъ не Бедламъ, а неразбериха въ отношенiяхъ творчества художника къ творчеству режиссера и актера изрядная. Разумѣется, еслибы всѣ художники, приглашенные въ театръ, были столь же освѣдомлены въ искусствѣ театра, какъ Александръ Бенуа, ни о какомъ «Бедламѣ» и рѣчи не было-бъ. Но дѣло въ томъ, что тяготѣнiе людей, еще вчера сидѣвшихъ надъ крошечными акварелями, къ гигантскому масштабу, къ стоаршиннымъ холстамъ, многiе художники, и первый среди нихъ Игорь Грабарь, объясняютъ «пробуждающейся тоскою по фрескѣ». «Театръ, заявляетъ Грабарь («Вѣсы» № 4, 1908 г.), единственная область, въ которой художникъ, мечтающiй о большомъ праздникѣ для глазъ можетъ найти исходъ своей тоскѣ по фрескѣ». Никто не станетъ спорить, что «тоска по фрескѣ» — благородная тоска и должна, въ концѣ концовъ, найти надлежащiй исходъ; но если режиссеръ или актеръ заподозритъ, что художникъ, дѣйствительно, явился въ театръ не во имя чудеснаго сценизма — плода слiянныхъ искусствъ, а просто потому, что его соблазнили «стоаршинные холсты», — не ждите добрыхъ результатовъ отъ ихъ совмѣстной работы. Какъ я ужъ говорилъ въ своей статьѣ «Режиссеръ и декораторъ» (см. Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ № 1, 1909 г.), почетное положенiе режиссера — созданiе послѣдняго времени; положенiе же признаннаго художника почетно внѣ спора на протяженiи вѣковъ. И вотъ, когда, на первыхъ порахъ, такой признанный художникъ являлся въ театръ утишить свою

тоску по фреске, онъ встречалъ обыкновенно преступно-любезный прiемъ со стороны режиссера. Честь, которую оказывалъ такой художникъ театру, доверiе къ его артистическому вкусу и уменью, наконецъ, очень скромная роль режиссера, — все это вместе обусловливало нередко декорацiи, стоаршинные холсты которыхъ оказывались саванами и для авторовъ, и для актеровъ, и для режиссеровъ. Будемъ справедливы, — режиссеры не безъ основанiя досадуютъ на художниковъ, берущихся за декорацiи, не обладая знанiемъ законовъ театра и сценическимъ темпераментомъ. Но, разумеется, не менее правы и художники въ своемъ негодованiи на режиссеровъ необразованныхъ въ той области, въ которой они мнятъ себя хозяевами. (Вспомнимъ поучительный примеръ — отказъ Бёклина сделать декорацiи для Вагнера, предъявившаго ему требованiя, художественно невыполнимыя по мненiю Бёклина!) Платформа соглашенiя между режиссеромъ и декораторомъ можетъ иметь место лишь при осведомленности одного въ искусстве другого. Пока же проблема ихъ взаимоотношенiй (говорю не объ исключенiяхъ) виситъ въ воздухе нашихъ новыхъ кулисъ во всей неприглядности своей неразрешенности. Да оно и не мудрено: совместное творчество режиссера новой формацiи и настоящаго художника — дело совсемъ недавнихъ дней; и если даже такiе старые вопросы, какъ отношенiе режиссера къ актеру или автору до сихъ поръ остались in pendente, то что же удивительнаго, если платформа соглашенiя режиссерско-художественнаго еще не найдена, еще едва намечается. Не всегда и не во всехъ областяхъ можно форсировать событiя; это такая же истина, какъ и признанье Александра Бенуа, что, чтобы тамъ ни было, а «нужно видеть нечто очень большое и прекрасное въ томъ новомъ явленiи, что художники какъ то подошли къ театру и за последнее время занялись имъ». Принесемъ же, пока, имъ благодарность хотя бы за это!

Кажется, я никого не забылъ, — упомянулъ заслуги каждаго изъ этихъ славныхъ творцовъ новаго декоративнаго лика въ знаменитомъ театре знаменитой артистки.

Обзоръ оконченъ...

Намъ остается теперь лишь опустить занавесъ, — чудесный занавесъ вдохновенной кисти Бакста, — опустить тихо, безшумно, какъ это принято после настоящей трагедiи.

Передъ нами Элизiумъ, воспетый Виргилiемъ! — здесь вечно-зеленые леса, поля покрыты роскошными жатвами, воздухъ чистъ и чудесно-прозраченъ. Нежныя тени читаютъ стихи, упражняются въ играхъ, подъ сенью лавро-

выхъ деревьевъ лежатъ и прислушиваются къ лирѣ Орфея и журчанью источниковъ. Сюда не долетаетъ суровый гомонъ жизни. Здѣсь не вянутъ цвѣты, едва распустившись. Здѣсь вѣчное блаженство, которымъ наслаждаются лишь воины, израненые въ битвахъ, жрецы, всю жизнь хранившіе святость, поэты, беззавѣтно преданные богу Аполлону, всѣ тѣ, кто чрезъ искусство облагораживалъ людей и чьи благодѣянія оставили по себѣ память. На всѣхъ ихъ бѣлоснѣжныя повязки безгрѣшныхъ.

Теперь, когда я вспоминаю этотъ занавѣсъ, занавѣсъ, который своей красивою манерой условнаго изображенія такъ настораживалъ всѣхъ къ новому искусству, занавѣсъ, который подымался, чтобы явить уставшимъ по прекрасномъ прекраснѣйшій талантъ незамѣнимой артистки, занавѣсъ, который никогда уже больше для нея не подымется, — этотъ занавѣсъ пріобрѣтаетъ теперь новое, совсѣмъ иное, непредвидѣнное самимъ художникомъ, символическое значенье...

Мы объ этомъ не думали раньше, мы этого не предчувствовали. Знали только, что въ театрѣ два занавѣса: одинъ — «сукна», а другой, прозванный за кулисами «Бакстомъ». Такъ и говорили всѣ, отъ режиссера до послѣдняго статиста, — «Бакстъ пошелъ», что означало: подымается первый занавѣсъ. «Бакстъ пошелъ» было магическимъ словомъ; — какъ только раздавалось это слово, шумъ за кулисами смолкалъ, всѣ занимали должныя мѣста, спѣшно оправляли складки одежды, творчески настраивались, перевоплощались...

Словно вчера я слышалъ этотъ длинный третій звонокъ и отрывистую рѣчь помощника режиссера: «Бакстъ пошелъ!.. Тише!.. На мѣста!.. Скорѣе, пожалуйста!.. Посторонитесь! дорогу! — Вѣра Ѳедоровна идетъ...»

Н. Евреиновъ.

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦІИ „САЛОМЕИ" ВЪ ТЕАТРѢ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

(27 октября 1908 г. *).

Готовились пережить, часъ-другой, странное волнующее чарованіе вѣчной красоты, изъ тяжелыхъ путъ театральной искусственности на мигъ унестись въ утонченную, опьяняющую поэзію причудливыхъ образовъ Уайльда.

Этотъ рѣдкій, художественный праздникъ готовила въ своемъ театрѣ В. Ѳ. Коммиссаржевская.

Собирались къ ея театру люди разныхъ литературныхъ путей, художественныхъ вкусовъ и театральныхъ воззрѣній. Но всѣ шли съ какой то смутной тревогой. Шли на генеральную репетицію съ неяснымъ ожиданіемъ отдаться захвату осіянной красотой поэзіи Рэдингскаго узника.

Въ театръ Коммиссаржевской вѣрили.

За исключительный интересъ вечера ручалось имя В. Ѳ., трепетно горѣвшей на стражѣ новыхъ, смѣлыхъ побѣговъ искусства, ручалось и другое имя — режиссера Н. Н. Евреинова, влюбленнаго въ Оскара Уайльда и умѣющаго загораться отвѣтнымъ безуміемъ. Шли неспокойно, не такъ, какъ идутъ обычно въ наши театры. Носились слухи, что спектакль судетъ сорванъ.

---

*) 26 августа 1908 г. драматическая цензура разрѣшила къ представленію на сценѣ Драматическаго театра В. Ѳ. Коммиссаржевской пьесу «Царевна», трагедію въ одномъ дѣйствіи Оскара Уайльда, приспособленную для русской сцены Н. И. Бутковской. 7 октября въ Градоначальствѣ была подписана афиша и съ 18 октября разрѣшена продажа билетовъ. 27 октября помощникъ градоначальника присутствовалъ на генеральной репетиціи пьесы «Царевна», а 28 октября, въ день перваго представленія, за нѣсколько часовъ до спектакля, пьеса, распоряженіемъ канцеляріи градоначальства, была запрещена къ представленію.

Только бы удалось! Хотѣлось думать, что геній Уайльда обожжетъ самыя холодныя, безстрастныя души, застывшихъ на архивныхъ литературныхъ формахъ и утвержденныхъ образцахъ, староверовъ въ искусствѣ. И пусть бы онъ только обжегъ! Дальше совершенно неважно, что будутъ говорить эти начетчики устарѣлаго катехизиса. Пробьетъ и ихъ часъ. Пусть бы онъ только обжегъ!

Задолго до начала репетиціи театръ былъ полонъ. Литераторы, журналисты, артисты, художники, депутаты Государственной Думы... Само собой невольно создавалась торжественность минуты.

Посрединѣ зрительнаго зала, погруженнаго въ полумракъ, за небольшимъ столомъ В. Ѳ. Коммиссаржевская, Н. Н. Евреиновъ и представитель градоначальства.

Съ напряженнымъ вниманіемъ встрѣчаются первыя впечатлѣнія со сцены.

Насыщенная чудовищнымъ порокомъ и сладострастіемъ, кровавая трагедія развертывается на фонѣ темно-синяго, зловѣщаго неба съ рѣдкими, причудливой формы, звѣздами и громаднымъ серпомъ луны, таящимъ въ себѣ туманный обликъ нагой женщины,—передъ порталомъ дворца тетрарха, вблизи водоема, изъ могильной глубины котораго, отъ времени до времени, раздается звенящій, упругій голосъ пророка.

Отчетливо запомнились отдѣльныя фигуры.

Выпуклыми, неподвижно застывшими, изваяніями въ блѣдномъ сіяніи луны кажутся черный, какъ ночь, палачъ Нааманъ съ ярко-красными руками и ногами, нѣжный, какъ ребенокъ, сиріецъ Нарработъ и красиво изогнувшійся пажъ Иродіады съ ослѣпительно бѣломраморнымъ нагимъ тѣломъ. Съ появленіемъ Саломеи начинается медленный ходъ трагедіи. Движенія, рѣчи, краски, свѣтъ постепенно наростаютъ, сгущаются по мѣрѣ ускоренія темпа пьесы. Дѣвственница-царевна въ бѣлой, легкими складками падающей, одеждѣ, съ блѣдно-сиреневымъ тѣломъ и лицомъ, глубоко ушедшимъ въ рамку густыхъ, свѣтло-красныхъ, мягкихъ волосъ... Легко выносящійся на поверхность водоема, хрупкій, съ блѣдно-зеленымъ, тонкимъ, какъ былинка, тѣльцемъ пророкъ съ темно-лиловыми волосами, съ глубокими, черными впадинами глазъ, съ воздѣтыми къ небу руками — даетъ неотразимое впечатлѣніе воздушности, безтѣлесности... Вдохновенное воплощеніе святости!

Звѣроподобный тетрархъ, низкорослый, тучный, съ воловьимъ затылкомъ, съ красными губами, черной бородой и сѣрымъ тѣломъ, хрипло изрыгающій слова... Жена тетрарха — жесткая фигура съ длинными, синими локонами и

рѣзкими чертами лица... Остальные персонажи, красивыми пятнами и группами позировавшіе, своей яркой индивидуальной внѣшностью не выходили изъ рамокъ оригинально задуманной и отлично исполненной картины.

Вотъ отдѣльные моменты пьесы, насколько удалось сохранить ихъ въ памяти.

Когда тетрархъ, въ ужасѣ, чуетъ взмахи невидимой птицы, предвѣстницы несчастія, нижняя часть луны отливаетъ багрянцемъ. Сцена наполняется предчувствіемъ крови и смерти.

Вотъ, наконецъ, пляска Саломеи. Обнаженныя, юныя музыкантши, тетрархъ, рабы — всѣ впились глазами въ царевну. Сцена постепенно заливается краснымъ свѣтомъ, символомъ жгучаго сладострастія, смѣшаннаго съ кровавымъ ужасомъ, слышны вскрикиванія возбужденныхъ зрителей, удары ладоней, мелькаютъ вспышки свѣта, вотъ Саломея сейчасъ сброситъ седьмое, послѣднее покрывало, — на нѣсколько секундъ вы ослѣплены, какъ это бываетъ при вспышкѣ магнія. Сразу наступаетъ тьма. Это, разумѣется, не по автору, а по указанію цензуры. Когда свѣтъ снова, постепенно, вливается на сцену, прислужницы одѣваютъ царевну. Послѣ согласія тетрарха отдать Саломеѣ «трупъ прорицателя», палачъ Нааманъ спускается въ водоемъ. Царевна не отрываетъ глазъ отъ черной пропасти водоема, слышенъ звукъ падающаго тѣла. Всѣ рѣчи Саломеи, обращенныя къ головѣ пророка, актриса обязана говорить въ отверстіе водоема. Потрясающій финалъ трагедіи ослабленъ, и словами не замѣнить зрительныхъ впечатлѣній...

Работа — большая вдохновенная, я бы сказалъ, огненная — режиссера, художника, всего театра погибла наканунѣ проявленія. И это была не первая гибель силъ и художественныхъ средствъ русскаго театра вообще, а театра В. Ѳ. Коммиссаржевской въ особенности.

Въ то время, какъ на сценѣ Саломея плясала танецъ семи покрываль, враги искусства, щелкая зубами, репетировали свою каннибальскую пляску и желѣзными, ржавыми щитами готовились раздавить сіяющую красоту солнечной поэзіи во славу тусклой, удушающей пошлости.

Не разъ имъ это удавалось — удалось и теперь.

М. Вейконе.

ДРАМА И МУЗЫКА.

Я оказалась права: мы идемъ отъ музыкальной драмы къ драмѣ съ музыкой.
В. Ѳ. Коммиссаржевская.

Я боюсь заключить эпиграфъ въ кавычки: память отказывается дать ручательство въ совершенномъ совпаденіи приведенныхъ словъ съ фразой, что вырвалась однажды изъ устъ Вѣры Ѳедоровны на репетиціи «Черныхъ масокъ». Но смыслъ этой фразы, выхваченной мною изъ длиннаго разговора съ Коммиссаржевской объ отношеніи музыки къ драмѣ, переданъ, конечно, вѣрно. Театральные разговоры, гдѣ-нибудь въ корридорѣ, въ заулкѣ между тонущей во мракѣ зрительной залой и ярко-освѣщенной сценой, въ короткомъ антрактѣ между двумя «выходами» артистки, въ безпокойной атмосферѣ обычныхъ на репетиціяхъ остановокъ, повтореній и всегда нѣкоторой суеты, — такіе разговоры изъ наскоро бросаемыхъ, взаимно разрозненныхъ фразъ, съ отдаленнѣйшими, до полной безсвязности внѣшней, неожиданными «модуляціями» отъ предмета къ предмету — воспроизводимы ли они въ полной точности, во всемъ единствѣ своего эмоціональнаго настроенія, во всей поэтической цѣльности своего психологическаго содержанія, такъ ясно проступающаго сквозь наружную безформенность въ безпорядкѣ громоздящихся другъ на друга фразъ? И я не помню уже всего сказаннаго незабвенной художницей русской сцены объ отношеніяхъ между словомъ, звукомъ и дѣйствіемъ, какъ они рисовались передъ неустанно работавшимъ, пытливымъ

умомъ артистки. Но я помню въ каждой фразѣ ея выражавшееся общее, безудержное стремленіе ея «къ новымъ берегамъ» въ стихіи драматическаго искусства, ея способность чутко резонировать на малѣйшіе проблески новыхъ теченій художественной мысли. Я живо помню ея постоянный, благородный порывъ впередъ, ея святую неудовлетворенность уже достигнутымъ, ея упорныя исканія въ области новыхъ проблемъ творчества и исполненія. Я помню и не могу оцѣнить достаточно высоко горячность ея художественнаго сердца, столь измѣнчиваго, казалось, въ симпатіяхъ своихъ къ разнымъ частнымъ формамъ и нормамъ эстетики, а въ сущности, столь постояннаго въ своей подвижной влюбленности въ послѣдовательныя, измѣнчивыя фазы развитія этихъ формъ, посколько въ каждой изъ нихъ хоть на мигъ открывался идейный объектъ этой влюбленности — возможность новыхъ прекрасныхъ достиженій. Я забылъ дословную, «фонографическую» редакцію мыслей покойной артистки о томъ сочетаніи музыки и дѣйствія, которое казалось наиболѣе правдивымъ, наиболѣе характернымъ для новѣйшаго искусства. Но могъ ли я забыть основную мысль этихъ мыслей, высказанную съ тѣмъ же огромнымъ жаромъ душевнымъ, который такъ чудесно проявлялся во всей дѣятельности покойной, во всѣхъ ея рѣчахъ, поступкахъ, вкусахъ, убѣжденіяхъ? Вопросъ о роли музыки въ драмѣ дѣйствительно живо интересовалъ Вѣру Ѳедоровну въ послѣднемъ періодѣ ея художественной жизни. И опредѣленное рѣшеніе этого вопроса въ пользу «драмы съ музыкой» потому, конечно, и было высказано артисткой убѣжденно, ярко и горячо, что здѣсь, въ области «драмы съ музыкой», артистка увидѣла обширныя художественныя цѣлины, до сихъ поръ едва тронутыя плугомъ свободнаго творчества, но таящія въ себѣ много новыхъ возможностей и начинаній, исканій и достиженій, которыми вѣчно пламенѣла душа ея. И могъ ли я отказаться отъ удовольствія взять эпиграфомъ къ статьѣ своей одну изъ самыхъ завѣтныхъ мыслей Вѣры Ѳедоровны, когда мысль эта такъ современна, такъ животрепещуща, такъ отвѣчаетъ не только тенденціямъ новѣйшаго драматическаго театра, но и моимъ взглядамъ на соотношенія, намѣчающіяся нынѣ между словесными, дѣйственными и музыкальными элементами, на условія новаго музыкально-драматическаго равновѣсія въ нашихъ впечатлѣніяхъ отъ сценическаго представленія драматическихъ пьесъ съ музыкой?

* * *

Это было на зарѣ исторіи. Новорожденное человѣчество съ наивной цѣльностью чувствъ смотрѣло на цѣльную природу, его окружавшую. Въ озерахъ плескались русалки. Рѣзвились въ гущѣ лѣсной веселые фавны, гнѣздились въ дуплахъ угрюмые лѣшіе. Зевсъ, Юпитеръ, Одинъ, Перунъ, держали, каждый — свой народъ, въ страхѣ и повиновеніи. Небо и земля, лѣса и поля, рѣки и горы, звѣзды, камни, цвѣты, звѣри сливались въ сознаніи будущаго владыки ихъ, и даже съ самымъ этимъ сознаніемъ, въ единую картину міровой жизни. Все было связано крѣпкими нитями космической цѣльности и сплошности, узами всеобъемлющаго и вездѣсущаго Пана. Паническіе страхи, паническія радости, паническая, первобытная культура и, конечно, искусство тоже паническое, синтетическое или, какъ его часто называютъ, синкретическое. Древнѣйшая исторія языка, музыки, танца, священнаго и обрядоваго дѣйства — она осуществлялась для сознанія древняго человѣка въ полной тождественности ея составныхъ частей. Слово, мелодія, тѣлодвиженіе не только *соединялись* между собою въ прочномъ союзѣ, не только были *синтезомъ* разнородныхъ элементовъ, но прямо съ перваго мига коллективнаго зачатія основныхъ музыкальныхъ, словесныхъ, драматическихъ, хореографическихъ контуровъ въ нѣдрахъ первобытной семьи, рода, племени, народа — являлись уже въ тѣснѣйшей, взаимной *синкретической* связи, безъ малѣйшей мысли о возможности *разъединенія* другъ отъ друга отдѣльныхъ «элементовъ» сложнаго цѣлаго. Исторія древнѣйшаго искусства различна у разныхъ народовъ. Ближайшая связь его съ практической жизнью, полная «безразличность» художественнаго равновѣсія въ первобытномъ синкретизмѣ, полная равноправность бытовыхъ, религіозныхъ и чисто-эстетическихъ сторонъ его, которыя позже обособились въ сознаніи нашемъ въ качествѣ отдѣльныхъ «элементовъ» былого паническаго искусства, полная въ немъ равноцѣнность и равнозначность ритма, мелодіи, слова, жеста, — все это не всегда и не вездѣ наблюдается въ абсолютной чистотѣ. Иногда, уже въ первичную эпоху культуры, это безразличное равновѣсіе становится неустойчивымъ, разрѣшаясь въ пользу ранняго обособленія музыки отъ текста и танца. Иногда, и даже часто, голая ритмика зарождается раньше всякаго напѣва и текста. Иногда мелодія быстро обгоняетъ въ своемъ развитіи текстъ или наоборотъ, что ведетъ къ ранней механизаціи музыкально-литературныхъ связей, хотя бы слѣды былого синкретизма ощущались сравнительно долго. Таковы, напримѣръ, многіе случаи изъ области богатѣйшаго русскаго пѣсеннаго фольклора. Во многихъ древнѣйшихъ русскихъ пѣсняхъ

разнообразная и высоко развитая мелодія явно преобладаетъ надъ текстомъ, каждый слогъ котораго часто поется на цѣлую мелодическую фигуру изъ большого числа нотъ. Наоборотъ, многія длинныя и сложныя по содержанію былины распѣвались подъ мелодіи короткія и бѣдныя. Какъ бы то ни было, эпоха эстетическаго синкретизма, непосредственно примыкающая къ тѣмъ отдаленнымъ временамъ, когда совершалась основная дифференціація звуковъ голоса человѣческаго на слово и музыкальный тонъ, эта эпоха въ томъ или другомъ видѣ пережита всѣми народами. И при всей отдаленности своей отъ нашихъ дней, эпоха эта пріобрѣтаетъ исключительную важность, когда мы пытаемся установить какія-либо теоретическія обобщенія въ сферѣ современныхъ отношеній между рѣчью и музыкой. Отношеній этихъ, въ сущности, равно невозможно осмыслить, какъ при забвеніи ихъ психогенезиса съ его исходной точкой — древнимъ синкретизмомъ, такъ и въ предѣлахъ одного генезиса, игнорируя, такъ сказать, эстетическую гносеологію современнаго человѣка.

Такъ Гансликъ, всецѣло опирающійся на анализъ музыкальныхъ воспріятій, получаемыхъ современнымъ, высоко-культурнымъ слушателемъ отъ высоко-культурной музыки, пришелъ къ мысли о специфическомъ характерѣ музыкально-прекраснаго, о специфически-музыкальномъ содержаніи звукового образа (звучащей «формы»). Идея, что содержаніе музыки — въ ней самой, при всемъ кажущемся трюизмѣ этого положенія, есть идея значительная, цѣнная, утверждающая музыку въ правахъ самостоятельнаго художественнаго гражданства ея звукового языка, притомъ тѣмъ легче могущая разсчитывать на дальнѣйшую популярность, что нынче вообще обрѣтаются въ фаворѣ всякія «специфичности». И живопись претендуетъ на специфичность своего графическаго и колористическаго содержанія; и «чистая» литература, освобожденная отъ всякой примѣси публицистической литературщины, по справедливости заслуживаетъ признанія за ней особой специфичности; въ послѣднее время даже такое сложное явленіе, какъ драматическій театръ, и тотъ порывается къ опредѣленію подлежащаго его вѣдѣнію комплекса искусствъ въ духѣ той же специфичности. При всѣхъ симпатіяхъ къ утвержденію специфичности разныхъ искусствъ не можемъ же мы, однако, закрывать глаза на случаи ей противорѣчащіе, на стремленія нѣкоторыхъ художниковъ къ синтезу впечатлѣній вполнѣ разнородныхъ. Вотъ Скрябинъ, пытающійся музыку свою насытить туманнымъ идеалистическимъ индивидуализмомъ своего общаго міровоззрѣнія и желающій даже примѣненія свѣтовыхъ эффектовъ при испол-

неніи своего «Прометея». (Попытки точной параллелизаціи звуковой и свѣтовой гаммъ производились не разъ до Скрябина и всегда одинаково безуспѣшно. Съ подобными опытами знакомы не только новые, но еще болѣе средніе и даже древніе вѣка). «Если когда-нибудь существовалъ смертный, рисовавшій чистую идею», то это былъ не только герой геніальной повѣсти, Э. По, Родерикъ Эшеръ, но и латышъ Чурлянисъ, который въ своихъ странныхъ красочныхъ фантасмагоріяхъ во что бы то ни стало стремится воплотить «музыку сферъ», изобразить съ помощью полотна и кисти полифоническую готику фуги Баха или патетическую мощь сонаты Бетховена. А когда тотъ же Чурлянисъ сочиняетъ музыкальныя пьесы, то называетъ ее «Моремъ», либо какимъ другимъ не музыкальнымъ именемъ, очевидно желая сугубо подчеркнуть синтетизмъ своихъ эстетическихъ вкусовъ и убѣжденій. Наконецъ, выходя изъ предѣловъ новѣйшаго искусства, спросимъ себя, какъ же быть, вообще, со всей программной оперной, балетной музыкой, какъ относиться къ музыкальнымъ драмамъ Вагнера, Мусоргскаго? Одно изъ двухъ, или искусства специфичны, и тогда при воспріятіи каждаго «синтетическаго» произведенія надо на чисто отбросить всѣ второстепенные «элементы», находящіеся (при полной специфичности каждаго изъ нихъ) въ эстетической несоизмѣримости съ главнымъ, и оставить только этотъ послѣдній, или теорія специфичности нуждается въ кое-какихъ поправкахъ, причемъ раздѣльность отдѣльныхъ искусствъ не такъ ужъ абсолютна, и «элементы» сложнаго цѣлаго — еще не совсѣмъ элементы, а лишь съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе «элементирующіяся» стороны его (до полной ихъ специфичности въ предѣлѣ). Ниже я постараюсь установить необходимую поправку къ теоріи специфичности, крайніе сторонники которой, къ сожалѣнію, мало считаются, какъ сказано, съ исторіей развитія специфичности изъ древняго синкретизма, съ рядомъ промежуточныхъ психологическихъ звеньевъ, выполняющихъ собою пропасть между двумя крайностями: индифференцированнымъ, паническимъ сознаніемъ сѣдой древности и высоко обособленнымъ въ своихъ функціяхъ, художественнымъ интеллектомъ современнаго слушателя. Во всякомъ случаѣ одностороннія воззрѣнія, пытающіяся выяснить современныя связи между словомъ, звукомъ и дѣйствіемъ исключительно генетически, базируясь на художественный опытъ древности, приводятъ къ еще болѣе невѣрнымъ заключеніямъ, чѣмъ теорія специфичности. Видѣть нынѣ въ литературныхъ и философскихъ идеяхъ, во всѣхъ факторахъ музыкальной выразительности и изобразительности, которыми такъ охотно уснащаютъ

музыку многіе композиторы, видѣть во всѣхъ этихъ дополнительныхъ условіяхъ творчества и воспріятія главное содержаніе музыки, это еще болѣе ошибочно, чѣмъ совершенно отрицать всякую аналогію между звуковыми и какими-либо иными впечатлѣніями, и не менѣе странно, чѣмъ отвергать зачатки специфичности отдѣльныхъ искусствъ даже въ очень древнихъ стадіяхъ развитія искусства. Нельзя новыя отношенія вывести нацѣло изъ старыхъ, какъ нельзя старое цѣликомъ конструировать на принципахъ новаго. Апріористическая гносеологія основныхъ категорій нашего мышленія, времени, пространства, причинности безпочвенна внѣ поддержки ея со стороны генетическихъ воззрѣній на развитіе этихъ понятій. Наоборотъ, изолированный эмпирическій психогенезисъ безсиленъ привести къ рѣшенію кардинальныхъ вопросовъ теоріи познанія. То же самое — въ искусствѣ, гдѣ каждый моментъ для полнаго его пониманія нуждается въ примѣненіи комбинированной генетико-гносеологической точки зрѣнія. И полное представленіе о кривой эстетическаго развитія мы получимъ лишь тогда, когда одновременно дадимъ и общую характеристику отдѣльныхъ, опредѣленныхъ участковъ линіи и общее историческое «уравненіе» ея, позволяющее не только схватить зависимость между отдѣльными участками, но и «экстраполировать» самое кривую, загадать о художественныхъ возможностяхъ будущаго, по крайней мѣрѣ ближайшаго.

Что же даетъ подобная комбинаціонная точка зрѣнія въ примѣненіи къ комбинированному воздѣйствію на насъ музыки и слова, звука и свѣта, мелодіи и танца, вообще всевозможныхъ сочетаній разнородныхъ впечатлѣній? Съ расширеніемъ человѣческихъ потребностей, съ развитіемъ умственнаго кругозора человѣчества, стали мало по малу обособляться отдѣльныя стороны его дѣятельности, началось постепенное разложеніе древней «панической» культуры. Раздѣленіе труда, распаденіе общей образованности на религію, науку, искусство, дальнѣйшее раздѣленіе работъ и знаній на множество спеціальныхъ отраслей, послѣдующее и все продолжающееся дѣленіе мелкихъ специальностей на еще мельчайшія — вотъ общая схема культурной дифференцировки. Искусство — отдѣлъ культуры. А потому условія постепеннаго выдѣленія изъ древняго синкретическаго искусства отдѣльныхъ «видовъ» его (по терминологіи Вагнера), нашихъ современныхъ искусствъ оказываются въ общихъ чертахъ сходными съ процессомъ общекультурной дифференцировки. Отдѣлился отъ искусства бытъ, отдѣлилась религія. Само искусство въ теченіи вѣковъ распалось на эстетическія отдѣльности: литературу, жи-

вопись, скульптуру, музыку. Каждый изъ этихъ родовъ творчества все болѣе и болѣе эмансипировался отъ другихъ, индивидуализировался въ собственныхъ средствахъ выраженія, неуклонно превращая эти средства по мѣрѣ ихъ все возраставшаго усложненія и обогащенія въ цѣль и содержаніе даннаго искусства. Въ частности, музыка могла, пожалуй, дольше другихъ искусствъ сохранить тѣсную связность съ ними, ибо пока музыка была одноголосной, т.-е. примѣрно до VIII — IX в., ея простыя, преимущественно-вокальныя мелодіи не могли слишкомъ отвлекать вниманіе слушателя отъ текста и дѣйствія (эмбріоновъ драмы въ церковномъ богослуженіи), не обладали собственнымъ музыкальнымъ содержаніемъ, настолько глубокимъ, чтобы можно было почувствовать конечную несоизмѣримость поэзіи литературной съ поэзіей музыкальной. Возникновеніе полифоніи и гармоніи, развитіе крупныхъ формъ инструментальной музыки, а въ связи съ ними и развитіе самыхъ инструментовъ, количественное и качественное обогащеніе въ разнообразіи ихъ сочетаній вплоть до роскошнаго оркестроваго аппарата Вагнера и Штрауса, таковы главные этапы въ постепенномъ освобожденіи музыки отъ тѣхъ органическихъ связей ея съ другими искусствами, которыя были такъ типичны для стариннаго вокальнаго одноголосія. Тѣмъ не менѣе предѣльная точка музыкальной эмансипаціи не можетъ быть опредѣлена исходя изъ одной исторіи музыки, хотя бы уже потому, что какъ разъ композиторы, на мой взглядъ наиболѣе способствовавшіе этой эмансипаціи, какъ Вагнеръ, Штраусъ, Дебюсси, наши «кучкисты», по внѣшнему направленію своихъ художественныхъ взглядовъ и своего творчества являются какъ разъ типичными синтетиками, яркими идеологами въ музыкѣ. Къ общему смыслу позднѣйшихъ попытокъ возродить синтетическое искусство древности я вернусь ниже; пока же для опредѣленія названнаго предѣльнаго пункта музыкальной эмансипаціи намъ остается временно покинуть историческую почву и аппелировать къ современному, непосредственному воспріятію музыкальныхъ, литературныхъ, зрительныхъ, идейныхъ образовъ (чистыхъ идей), къ тому, что я выше назвалъ эстетической гносеологіей. Это путь опасный для обобщеній, потому что, строго говоря, нѣтъ никакого ручательства — кромѣ развѣ значительнаго психо-физіологическаго сходства всѣхъ человѣческихъ организацій, за то, что данныя, полученныя мною путемъ анализа собственныхъ впечатлѣній, будутъ дѣйствительны и для читателя настоящихъ строкъ, и для Коммиссаржевской и, вообще, для другихъ людей. И это путь бездоказательный, потому что и анализа-то, въ сущности, никакого нѣтъ, а есть лишь прямое

опознаніе своихъ ощущеній, дѣйствительно приводящее меня къ признанію громадной «специфичности» искусствъ.

Но развѣ то, что нынѣ такая мода на специфичности, что самостоятельность и своеобразіе каждаго искусства составляетъ въ настоящее время предметъ искренняго убѣжденія большинства художественно-чуткихъ людей, развѣ это удивительное совпаденіе ихъ въ принципѣ, который не можетъ быть добытъ инымъ путемъ, кромѣ субъективнаго психологическаго самоанализа, не свидѣтельствуетъ въ пользу справедливости этого принципа лучше всякихъ прямыхъ доказательствъ? Мало того, полная специфичность искусствъ, какъ предѣльный результатъ послѣдовательной дифференціаціи нашихъ воспріятій ихъ, если и не выводима изъ одной исторіи, то все же превосходно съ ней согласуется. Спецификація прекраснаго вполнѣ отвѣчаетъ все возрастающей, дробной спеціализаціи въ сферѣ общей культуры, и съ помощью историческихъ соображеній мы не ослабимъ теорію специфичности, но лишь внесемъ въ нее тѣ поправки, о необходимости которыхъ я говорилъ выше. Въ самомъ дѣлѣ, какая же это специфичность литературная, музыкальная, зрительная, когда мы говоримъ о яркомъ звукѣ, о глубокой мелодіи, о ритмѣ красокъ, если для Римскаго-Корсакова каждая тональность была связана съ опредѣленнымъ цвѣтомъ и образомъ, если Мусоргскій изображалъ въ музыкѣ икоту пьяницы, если Вагнеръ переводилъ съ помощью звуковъ свои замыслы изъ сферы общихъ идей въ область чувства? А Штраусъ съ его страннымъ опытомъ иллюстрировать симфонической музыкой возгласы дядюшекъ и тетушекъ, находящихъ, что ихъ маленькій племянникъ «ganz wie mama», «ganz wie papa»! А убогое новаторство Ребикова, проповѣдующаго, что музыка — «языкъ чувствъ»! А философская подоплека скрябинскихъ симфоническихъ поэмъ! А Коммиссаржевская, тонко прозрѣвшая новую правду въ своемъ тяготѣніи къ «драмѣ съ музыкой» и одновременно любившая, а слѣдовательно и «синтетически» понимавшая такое грубо-механическое соединеніе музыки со словомъ, какъ мелодекламація [1]). Съ другой стороны мы уже очень отчетливо различаемъ между такъ называемой «музыкой» стиха, интонаціи, декламаціей и настоящей музыкой.

Стоитъ хоть разъ проанализировать свои впечатлѣнія отъ образцоваго литературнаго произведенія въ хорошемъ чтеніи, стоитъ хоть однажды про-

[1]) Незадолго до послѣдняго отъѣзда своего изъ Петербурга В. Ѳ. повторила свою, уже ранѣе обращенную ко мнѣ въ Москвѣ просьбу: непремѣнно написать для нея оркестровую мелодекламацію на стихотвореніе Э. По «Колокола и Колокольчики».

извести опытъ точной записи современной декламаціонной интонаціи, чтобы убѣдиться разъ навсегда, что послѣдняя чѣмъ лучше, тѣмъ дальше отстоитъ отъ нынѣшней музыки въ собственномъ смыслѣ. Обиліе рѣзкихъ, никуда не разрѣшающихся диссонансовъ, образуемыхъ основными тонами декламирующаго голоса, полное отсутствіе музыкальной логики и симметріи въ интонаціонной мелодіи, художественная организація ея, главнымъ образомъ, съ помощью шумовъ (акустическій составъ согласныхъ, играющихъ столь видную роль въ строеніи риѳмъ и ассонансовъ, опредѣляется сложной, шумовой комбинаціей высшихъ, диссонирующихъ обертоновъ), однообразіе стихотворной ритмики (и полная безпорядочность ея въ случаѣ прозы), наконецъ, чрезвычайная эластичность общихъ мелодическихъ контуровъ (интервалы между главнѣйшими нотами-слогами варьируютъ въ самыхъ широкихъ предѣлахъ, новая жизненность каждаго повторнаго исполненія одной и той же вещи обусловливается неизбѣжнымъ «детонированіемъ» — сравнительно съ «мелодіей» предыдущаго чтенія), — вотъ тѣ элементы, изъ которыхъ складывается «музыка стиха» и его декламаціи и которые находятся въ рѣзкомъ противорѣчіи съ условіями подлинной музыки въ современномъ пониманіи этого искусства [1]). Точно также мы умѣемъ нынѣ различать чисто музыкальный интересъ, музыкальную содержательность даже въ такой, казалось бы, всецѣло изобразительной и выразительной музыкѣ, какъ произведенія Вагнера, Мусоргскаго, Штрауса. Въ то же время мы опять-таки отнюдь не склонны во всѣхъ случаяхъ трактовать эту выразительность, какъ совершенно ненужный балластъ, искусственный придатокъ музыки. Напротивъ, не видя въ музыкальномъ реализмѣ и сенсуализмѣ ничего существеннаго для искусства, мы тѣмъ не менѣе не всегда склонны забывать о ихъ, хотя и побочномъ, но все же извѣстномъ значеніи: мы иной разъ готовы упрекать романсъ или оперу за одно только несоотвѣтствіе музыки словамъ и сценическому положенію, хотя бы первая и обнаруживала самостоятельныя, «специфическія» красоты свои. На-

---

[1]) Я оттого позволилъ себѣ остановиться на декламаціи, быть можетъ, нѣсколько дольше, чѣмъ слѣдовало, что вопросъ о мелодіи человѣческой рѣчи долго и сильно меня интересовалъ. Интересуетъ онъ меня и понынѣ. Я не пропускалъ случая вслушиваться въ музыку голоса Коммиссаржевской, а не такъ давно имѣлъ удовольствіе точно записать мелодію одной народной прибаутки въ чтеніи г-жи Озаровской. Подобныя мелодіи весьма интересны и курьезны въ своей поразительной удаленности отъ основныхъ условій красоты и закономѣрности въ нашей настоящей мелодіи и музыкѣ вообще.

конецъ и критическій языкъ нашъ, вѣроятно, не скоро еще выработаетъ точные термины, которые позволяли бы говорить о музыкѣ, не прибѣгая къ выраженіямъ изъ лексикона зрительныхъ и литературныхъ эмоцій или, наоборотъ, описывать картину, статую, стихотвореніе метафорическими эпитетами изъ музыкальнаго словаря. Выходъ изъ этой сѣти противорѣчій, въ дѣйствительности еще гораздо болѣе сбивчивыхъ и запутанныхъ, еще болѣе взаимно-ограничительныхъ, чѣмъ мое ихъ изложеніе — уже ясенъ изъ предыдущихъ соображеній. Процессъ развитія искусства, психологіи творчества и воспріятія, это длинный, со многими частными уклоненіями и извращеніями, но съ полной опредѣленностью общаго направленія путь отъ полнаго синкретизма (древности) къ не менѣе полной специфичности (будущихъ вѣковъ). Мы, люди XX в. отошли отъ перваго очень далеко, ко второй подошли очень близко, но едва ли вплотную. Каждый моментъ въ развитіи искусства характеризуется, слѣдовательно, тѣмъ отношеніемъ, которое устанавливается для даннаго лица, для данной эпохи между синкретическими и специфическими элементами того сложнаго цѣлаго, которое мы называемъ художественнымъ опытомъ (творчества или воспріятія). Наши занятія, знанія весьма спеціальны, но кто рѣшится утверждать, что они уже достигли высшей предѣльной спеціализаціи? А потому не правильнѣе ли и въ эстетикѣ утверждать не столько специфичность современныхъ искусствъ, сколько постоянную *спецификацію* ихъ. Такой «мобилизаціей» основного вопроса эстетики, такой динамической трактовкой эстетическаго опыта въ смыслѣ опредѣленной, но *колеблющейся (по эпохамъ, національностямъ, отдѣльнымъ индивидуальностямъ) въ своемъ составѣ суммы взаимно-антагонирующихъ элементовъ, изъ коихъ одинъ (специфичность) постоянно прибываетъ за счетъ соотвѣтственной убыли другого (синкретизма)*, — мы одновременно и находимъ удовлетворительную «золотую средину» между теоріями синтетизма и специфичности, и предвидимъ конечную побѣду послѣдней, и до извѣстной степени оправдываемъ сторонниковъ первой. Дѣйствительно, у насъ еще такъ много людей, которые при значительной высотѣ и даже изысканности своихъ художественныхъ вкусовъ, не въ состояніи, однако, подойти къ музыкѣ иначе, какъ со стороны ея эмоціональности, или реалистической «программы», которые неспособны принимать мелодію иначе, какъ сквозь призму «танца», что въ стародавнія времена былъ въ дружнѣйшемъ союзѣ съ первобытной музыкой — пѣсней — дѣйствомъ, а сейчасъ окончательно чуждъ многимъ выс-

шимъ образцамъ музыкальнаго творчества[1]). Наконецъ, — что грѣха таить — какъ много даже среди крайнихъ «специфистовъ» можно найти людей (въ ихъ числѣ я самъ), которые не всегда, однако, проявляютъ достаточную строгость въ точномъ отдѣленіи сюжета отъ формы, идеи художественной отъ философской, музыки отъ ея программы и нерѣдко принимаютъ ихъ какъ бы въ нѣкоторой совокупности, конечно, впрочемъ, при условіи преобладанія основнаго интереса, специфически свойственнаго данному искусству надъ всѣми второстепенными слагаемыми воспріятія. Порицать подобное отношеніе къ искусству легче, чѣмъ понять (и тѣмъ самымъ, отчасти, оправдать его), что впрочемъ, послѣ всего сказаннаго, тоже не трудно. Органическая связь искусствъ утрачена. Одновременное сочетаніе ихъ, всевозможныя попытки (большею частью, подъ флагомъ какой-либо идеологіи) перевода образовъ, свойственныхъ одному искусству на языкъ другого, кажутся намъ условными, искусственными. И все-таки, принципіально помирившись съ этой условностью и при извѣстной пассивности воображенія, воспринимающаго сочетанное воздѣйствіе на насъ образовъ разнородныхъ порядковъ, мы сравнительно легко подпадаемъ подъ власть огромной массы всевозможныхъ психологическихъ ассоціацій. Онѣ большею частью внѣшняго характера, являя собою грубое подобіе первобытной органической слiянности впечатлѣній. Но если бы не было подобныхъ ассоціацій, какъ могли бы мы до сихъ поръ терпѣть въ своемъ художественномъ обиходѣ такой явный музыкально-драматическій компромиссъ, какъ опера? Какъ могли бы мы до сихъ поръ даже наслаждаться иными операми, балетами, если бы сила и яркость ассоціацій, при извѣстныхъ условіяхъ, возникающихъ у насъ между зрительными, музы-

---

[1]) Музыка въ постепенномъ обособленіи своемъ отъ прочихъ искусствъ выработала формы, чрезвычайно удаленныя отъ всякой связи съ танцемъ. Напротивъ, танецъ, по самой природѣ своей, сохранилъ тѣсную связь съ музыкой, внѣ которой становится даже невозможнымъ. Отсюда выводъ: танцовать можно не подъ всякую музыку. Даже при томъ расширеніи самаго понятія танца, которое наблюдается въ послѣднее время, при тѣхъ, во всякомъ случаѣ, совершеннѣйшихъ суррогатахъ древней синкретической музыки-пляски, которые мы видимъ осуществленными въ хореографическихъ композиціяхъ Дунканъ и Фокина, — танцы подъ симфоніи Бетховена, Чайковскаго, Римскаго-Корсакова едва ли не въ большей степени даютъ впечатлѣніе натяжки, чѣмъ музыкально-хореографическаго синтеза. Наоборотъ, если музыка задумана для танцевъ и болѣе или менѣе приспособлена къ сочетанію съ ними, и если сочетается съ ней хореографическая мимодрама современнаго стиля, — то въ цѣломъ получается одинъ изъ самыхъ яркихъ художественныхъ синтезовъ, какіе только доступны искусству нашихъ дней.

кальными и литературными впечатлѣніями, не заставляла насъ слишкомъ часто забывать о механическомъ характерѣ этихъ связей? Да, искусства далеко разошлись другъ отъ друга въ своей все обостряющейся спецификаціи каждаго изъ нихъ. Тѣмъ не менѣе, еще сохраняющаяся въ насъ способность къ внѣшнимъ ассоціаціямъ между ними, не говоритъ ли намъ о томъ, что не малые атавистическіе рудименты древняго синкретизма еще живы въ насъ по сіе время, хотя и въ сильно метаморфозированномъ видѣ? Относительныя пропорціи заключающихся въ воспріятіи даннаго лица пережитковъ атавистическаго синкретизма и прогрессивной специфичности могутъ быть, какъ я уже говорилъ, очень различны и притомъ нерѣдко зависятъ болѣе отъ общаго характера этого лица, нежели отъ спеціально-художественной интеллигентности его. Въ этомъ насъ убѣждаетъ съ одной стороны, уже приведенный примѣръ Римскаго-Корсакова, у котораго цвѣтозвуковыя ассоціаціи носили въ высшей степени опредѣленный и непреоборимый характеръ[1]), съ другой стороны — весьма многочисленные примѣры даже мало свѣдущихъ по части искусства людей, художественныя пониманія которыхъ, однако, такъ изолированы въ предѣлахъ каждаго частнаго искусства, столь замкнуты въ рамкахъ музыкальной, живописной, литературной специфичности, что всякая комбинація нѣсколькихъ искусствъ представляется для нихъ непріемлемымъ психологическимъ «переченіемъ». Возможность значительныхъ варіацій во взаимномъ соотношеніи основныхъ слагае-

---

[1]) Для Римскаго-Корсакова C-dur связывался съ бѣлымъ цвѣтомъ; cis-moll являлся тональностью багряной, трагической; Es-dur — тонъ городовъ и крѣпостей, сѣро-синеватый; E-dur — синій, блестящій, ночной; A-dur — ясный, весенній, розовый; H-dur — темно-синій, цвѣтъ грозовыхъ тучъ, h-moll — сѣро-стальной съ зеленоватымъ оттѣнкомъ и т. п. Въ свое время Балакиревъ предлагалъ Римскому-Корсакову переложить вступленіе къ «Снѣгурочкѣ» въ h-moll. Римскій-Корсаковъ отказался послѣдовать этому совѣту и между прочимъ потому, что при транспозиціи фразы Весны оказались бы не въ «весенней» тональности A-dur. Извѣстно, что у Шумана также былъ развитъ подобный «цвѣтной слухъ». Такъ, для этого композитора e-moll ассоціировалось съ бѣлымъ цвѣтомъ, вѣрнѣе, съ дѣвушкой, одѣтой въ бѣлое платье. Съ этимъ можно сопоставить также ощущаемую нѣкоторыми лицами связь между гласными буквами и цвѣтами (существуетъ извѣстный, полушуточный сонетъ Рембо на эту тему). Большинство подобныхъ детальныхъ ассоціацій вполнѣ субъективнаго характера. Даже ассоціаціи самыя общія, широко-распространенныя и коренящіяся, повидимому, въ основныхъ особенностяхъ нашего психо-физіологическаго организма, какъ, напримѣръ, насчетъ «пустого» и «голаго» характера квинты, «высоты» и «низкости» звука (у китайцевъ эти опредѣленія обратны нашимъ), «жесткости» многодіезныхъ тональностей и «мягкости» бемольныхъ, — даже эти «органическія» ассоціаціи далеко не всеобщи.

мыхъ воспріятія безспорно очень интересна сама по себѣ. Но для насъ, для дальнѣйшихъ моихъ выводовъ еще важнѣе найденное постоянство въ историческомъ измѣненіи этихъ соотношеній. Общая прогрессивная тенденція этихъ измѣненій — эстетическая спецификація, пока ограниченная проявляющейся у насъ нерѣдко способностью къ условно-синтетическимъ воспріятіямъ, способностью атавистической по происхожденію и, слѣдовательно, реакціонной по своему историческому значенію.

* * *

Опыты соединенія музыки съ поэзіей и драматическимъ дѣйствіемъ стары, какъ само Искусство. Разнообразныя попытки къ объединенію искусствъ начинаются, въ сущности, съ того самаго времени, когда болѣе или менѣе опредѣленно обозначился распадъ древняго синкретическаго искусства на отдѣльные «виды» его. Но такъ какъ распадъ этотъ совершался не сразу, а протекалъ со столь длительной постепенностью, что, какъ мы видѣли, и понынѣ существуетъ не мало людей съ болѣе или менѣе синкретически настроеннымъ воображеніемъ, — то естественно, что во многихъ случаяхъ мы наблюдаемъ установленіе вторичныхъ, механическихъ (ассоціаціонныхъ) связей въ то время, когда первобытная, органическая сліянность музыки и слова еще очень сильно давала чувствовать свою власть надъ душой человѣка. Въ этомъ смыслѣ особенно характеренъ древне-греческій театръ. Теорія музыки, какъ извѣстно, была у грековъ разработана очень тщательно, такъ что теоретическая самостоятельность этого искусства, весьма высокая теоретическая спецификація его у грековъ несомнѣнна. Но практически музыка не достигла у нихъ сколько-нибудь значительнаго развитія. Вокальная музыка, едва ли выходившая изъ предѣловъ одноголоснаго или унисонно-хорового пѣнія, находилась въ добромъ союзѣ со словомъ, что выражалось не только въ силлабичномъ характерѣ пѣнія (большей частью одинъ звукъ на слогъ), но и въ своеобразномъ строеніи многихъ греческихъ мелодій, болѣе «реалистическихъ», чѣмъ самыя смѣлыя попытки въ этомъ родѣ Мусоргскаго. Таковъ, напримѣръ, дошедшій до насъ знаменитый хоръ (отрывокъ) изъ музыки къ «Оресту» Еврипида. Мелодія здѣсь совершенно безсвяз-

ная съ чисто-музыкальной точки зрѣнія, представляетъ собою, безъ сомнѣнія, не что иное, какъ нотную запись живой художественной декламаціи. Такимъ образомъ, на самой ранней стадіи музыкальной культуры мы встрѣчаемся съ той же интонаціонно-декламаціонной музыкой, съ тѣмъ же самымъ сплошнымъ музыкальнымъ речитативомъ, который, спустя полторы тысячи лѣтъ, временно возродился въ искусствѣ нашихъ кучкистовъ. «Орестъ» Еврипида и «Женитьба» Мусоргскаго — явленія сходныя. Разница лишь въ обще-эстетическомъ смыслѣ ихъ: то, что осуществлялось греками въ полной наивности и цѣлостности ихъ музыкально-драматическихъ вкусовъ, то, въ чемъ для непосредственныхъ дѣтей Эллады выражался дѣйствительный синтезъ слова и звука, то самое явилось у насъ, какъ результатъ переутонченныхъ стремленій возстановить давно распавшійся союзъ рѣчи и музыки, реставрировать древнюю «правду въ звукахъ», уже давно разъѣденную спецификаціонными рефлексіями нашего художественнаго воображенія.

Греческая драма въ періодъ ея расцвѣта была, конечно, явленіемъ менѣе синкретическимъ, чѣмъ тѣ древнія «Діонисіи», изъ которыхъ эта драма вышла. Въ ней, однако, декламація, дѣйствіе, стихи и музыка, элементы бытовые, религіозные и эстетическіе были спаяны, для художественнаго сознанія того времени, настолько крѣпко, что возрожденіе греческой драмы, какъ чего-то идеально цѣльнаго и естественнаго, легло въ основу большинства позднѣйшихъ реформъ въ области музыкально-драматическаго творчества. Большинство греческихъ драмъ сопровождалось музыкой, которую сочиняли часто сами поэты (Эсхилъ); при этомъ, въ виду сплошной гомофоніи этой музыки и декламаціонно-речитативнаго характера мелодій, послѣднія не могли получить господства надъ текстомъ. Въ общемъ, подобныя пьесы, съ рѣдкимъ примѣненіемъ зачаточнаго инструментальнаго аккомпанимента, съ обиліемъ унисонныхъ хоровъ, музыкальныхъ монологовъ и діалоговъ, являли собою достаточно сплоченный синтезъ всѣхъ искусствъ, по типу занимавшій какъ бы промежуточное мѣсто между нашими музыкальной драмой (оперой) и мелодекламаціей. Въ противоположность вокальной музыкѣ, гдѣ (въ греческой драмѣ и народной пѣснѣ) звукъ былъ тѣсно связанъ со словомъ, инструментальная музыка грековъ получила самостоятельное развитіе. «Спецификація» ея, несмотря на тогдашнюю бѣдность техническихъ средствъ для воспроизведенія звуковъ, дошла до такой степени, что уже почувствовалась потребность въ попыткахъ вторичнаго, искусственнаго соединенія музыки съ литературой. И когда флейтистъ Сакадасъ изображалъ звуками своего инстру-

мента (подъ аккомпаниментъ трубъ и литавръ!) содержаніе миѳа о борьбѣ Аполлона съ дракономъ, — эта музыка была едва ли не первой въ міровой исторіи «симфонической поэмой», первой пробой замѣнить распадающійся организмъ музыкально-драматическаго синтеза системой психологическихъ ассоціацій, вызванныхъ «звукоподражательными» эффектами музыки.

Музыкальная система грековъ и гомофонность ихъ музыки оказали громадное вліяніе на музыкальную культуру среднихъ вѣковъ, въ теченіе которыхъ лишь очень постепенно совершается развитіе одноголоснаго пѣнія въ систему сложной полифоніи, выработка гармоніи, преобразованіе старыхъ, у грековъ заимствованныхъ «церковныхъ» ладовъ въ современные мажоръ и миноръ. Параллельно съ этимъ, также медленно и постепенно, растетъ специфическое значеніе музыки, растетъ пропасть, раздѣляющая ее отъ другихъ искусствъ.

Изъ музыкально-поэтическихъ синтезовъ, свойственныхъ средневѣковью, особенно важны: старое христіанское пѣніе, народныя пѣсни разныхъ національностей, искусство трубодуровъ и, какъ высшія и сложнѣйшія комбинаціи разнородныхъ элементовъ до чисто драматическаго включительно — средневѣковыя мистеріи и литургическія драмы. Во всѣхъ этихъ формахъ еще господствуетъ прочное единеніе звука и слова, хотя ощущаются и нѣкоторыя тренія между ними. Такъ въ народныхъ пѣсняхъ и въ искусствѣ трубадуровъ весьма рано появляются мажоръ и миноръ, сразу сообщающіе большую оформленность мелодіи, чѣмъ при церковно-ладовомъ строеніи ея. Германскіе миннезингеры, придавая музыкѣ своихъ пѣсенъ-стиховъ болѣе или менѣе речитативный характеръ, еще могли удержать звукъ въ повиновеніи слову. Французскіе же трубадуры пользовались болѣе закругленными мелодіями, что, несмотря на совершенную простоту этой мелодіи, немедленно отозвалось на извѣстномъ преобладаніи музыки надъ текстомъ, подчиненіи послѣдняго первой. Въ древнемъ христіанскомъ пѣніи замѣчается словесно-музыкальная борьба на другой почвѣ. Плавная, протяжная, построенная въ неопредѣленныхъ, по характеру своему, церковныхъ ладахъ, мелодія христіанскихъ пѣснопѣній хорошо вязалась съ тѣми зачатками степеннаго драматическаго дѣйствія, которые входятъ въ составъ богослуженія.

Стремленіе къ мелодическому разнообразію, стѣсненное канонами строгаго религіознаго стиля, не могло выразиться въ развитіи пластической завершенности и чувственной красивости самой мелодіи. За то послѣдняя стала обогащаться вставными мелизмами, колоратурными «пневмами». Пневмы

имѣли собственно эмоціональный смыслъ. Онѣ должны были выражать собою высшую степень возбужденія религіознаго чувства, не выразимаго никакимъ словомъ. Но въ то же время обширныя вставныя украшенія, распѣваемыя на одинъ слогъ, разрушали силлабичность пѣнія, портили декламацію и отвлекали вниманіе слушателя отъ текста къ музыкѣ. Паліативнымъ лекарствомъ противъ злоупотребленій пневмами явилось удлинненіе текста, причемъ подъ пневмы сочинялись особые, вставные же куски текста, «прозы», или «секвенціи» (одна изъ самыхъ знаменитыхъ пневматическихъ секвенцій — «Dies Irae»), не всегда, однако же достаточно связанные съ основной мелодіей и ея текстомъ. Какъ бы то ни было, несмотря на частичное разстройство добрыхъ отношеній между звукомъ и словомъ, драматическіе элементы богослуженія, мелодіи церковнаго пѣнія, музыкальная поэзія лирико-эпическихъ народныхъ пѣсенъ, а за ней и многіе элементы народнаго быта оказались способны, въ своей совокупности, къ порожденію наивысшихъ музыкально-драматическихъ синтезовъ средневѣковья: мистеріи и литургической драмы, въ которой справедливо видятъ эмбріонъ будущей оперы. Рѣшительный ударъ театральному равновѣсію слова, звука и дѣйствія былъ нанесенъ полифоніей. Какъ только музыканты научились воспринимать красоту одновременнаго созвучанія нѣсколькихъ мелодій, какъ только началось увлеченіе контрапунктической техникой въ искусствѣ старыхъ англійскихъ, нидерландскихъ, итальянскихъ школъ (XIV—XVI в.) разрывъ музыки съ текстомъ сталъ неизбѣженъ. Правда, первые контрапунктисты еще пользовались народными и богослужебными мелодіями для своихъ хитроумныхъ композицій. Но это обстоятельство лишь подчеркивало разрыхленіе музыкально-литературныхъ связей, пошедшее самымъ быстрымъ темпомъ. Въ старинныхъ многоголосныхъ сочиненіяхъ съ ихъ неодновременными вступленіями голосовъ, другъ друга имитирующихъ, съ совершенно произвольнымъ распредѣленіемъ слоговъ текста по нотамъ, съ полнымъ пренебреженіемъ къ самому тексту, такъ что дѣло доходило до одновременнаго пѣнія на разные, ничего между собою общаго не имѣющаго, тексты, — въ подобныхъ произведеніяхъ музыкально-техническій интересъ столь явно преобладалъ надъ литературнымъ, что неоднократно возникали сомнѣнія въ допустимости подобнаго рода музыки при церковной службѣ. Еще болѣе ощутительна была условность сплошнаго примѣненія полифонической музыки къ драмѣ, гдѣ композиторы не стѣснялись рѣчи отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ разрабатывать въ видѣ сложныхъ 5-голосныхъ хоровъ (напр., въ извѣстной Commedia harmonica

Орацiо Векки «Amfiparnasso» — впервые данъ въ Моденѣ въ 1594 г.). Генiю Палестрины удалось на время спасти полифоническую музыку отъ изгнанiя изъ церкви. Созданiемъ своей знаменитой «Мессы папы Маркелла» (1565) композиторъ доказалъ, что, при надлежащемъ старанiи, возможно совмѣстить требованiя литературной ясности съ условiями контрапунктической техники. Вскорѣ крайнее увлеченiе контрапунктомъ возбудило противъ себя очень сильную реакцiю въ пользу гомофонiи. Однако, новая гомофонiя уже не была тождественна со старымъ унисоннымъ пѣнiемъ. Изъ контрапунктической ткани выдѣляется на первый планъ одинъ главный голосъ, остальные же не исчезаютъ совсѣмъ, но лишь утрачиваютъ свою самостоятельность, переходятъ на положенiе инструментальнаго, гармоническаго сопровожденiя сольной (или хоровой) вокальной партiи. Смыслъ словъ прiобрѣталъ, такимъ образомъ, прежнюю ясность, но уже самой примитивной рельефности главной мелодiи, самой скромной гармонiи оказалось достаточно, «органическая» связь текста и музыки оказалась отнынѣ навѣки и въ корнѣ расшатанной. Дальнѣйшая исторiя примѣненiя музыки къ драмѣ характеризуется длительной борьбой между мелодiей, постоянно стремящейся получить значенiе господствующаго фактора, и словомъ, которое съ помощью разнообразныхъ средствъ стремится къ освобожденiю изъ подъ оковъ мелодической симметрiи и закономѣрности. Борьба эта ведется, главнымъ образомъ, на почвѣ оперы, впервые зародившейся во Флоренцiи на исходѣ XVI в. [1]).

Знаменательно, что всѣ реформаторы оперы, въ томъ числѣ и первые зачинатели ея Пери, Каччини (основная реформа полифоническаго стиля въ гомофонный) и далѣе Монтеверди, Люлли, Глюкъ, Вагнеръ, всѣ они воевали противъ самодовлѣющаго значенiя музыки въ оперѣ. Всѣ реформаторы, даже представители «новой русской школы», которые, не въ примѣръ вышеназваннымъ мастерамъ, не мечтали о прямомъ возрожденiи греческой драмы, стремились къ усиленiю драматической выразительности музыки, ко вторичному нахожденiю того синтетическаго музыкально-драматическаго равновѣсiя, ко-

---

[1]) Первая въ исторiи музыки опера сочинена Пери на текстъ Ринуччини. Это была «Дафне», написанная въ 1594 г. и впервые представленная въ 1597 г. (?). Любопытно, что сюжетъ первой оперы сходенъ съ сюжетомъ той первой древне-греческой «симфонической поэмы», о которой говорилось выше. И тамъ и здѣсь въ основу сочиненiя положенъ миѳъ о борьбѣ Аполлона съ дракономъ. Музыка «Дафне», къ сожалѣнiю, утрачена, кромѣ немногихъ отрывковъ, приведенныхъ въ изданiи «Nuove Musiche» (1602 г.) современника Пери, композитора Каччини.

торое такъ естественно достигалось въ искусствѣ грековъ. Но, быть можетъ еще болѣе знаменателенъ другой фактъ: какія удивительныя сложились, въ концѣ концовъ, отношенія между чистой и драматической музыкой. Едва ли можно сомнѣваться, что будущее принадлежитъ чистой музыкѣ съ ея специфически-музыкальнымъ содержаніемъ. Но какъ легко эта чистая музыка, предоставленная самой себѣ, впадала въ крайній консерватизмъ и мертвую рутину своего языка, какъ необходимы были чистой музыкѣ вспыхивающія тамъ и сямъ, отъ времени до времени, музыкально-драматическія революціи, съ какой жадностью впитывала она въ себя всѣ вновь изобрѣтаемые эффекты, которые первоначально возникали въ фантазіи реформаторовъ лишь въ качествѣ новаго средства выраженія, но вскорѣ теряли силу выразительности, обнаруживая за то свое специфически-музыкальное содержаніе и остроуміе. Такимъ образомъ, оказывается, что крайняя косность абсолютной музыки являлась необходимымъ стимуломъ къ возникновенію музыкально-драматическихъ революцій, эти же послѣднія, въ конечномъ счетѣ, постоянно вынуждены жертвовать своими новаторскими открытіями въ пользу быстро ассимилирующей и специфицирующей ихъ, вѣчно обогащающейся за ихъ счетъ, чистой музыки. Вотъ почему я говорилъ о музыкантахъ-синтетикахъ, стремящихся заново связать свою музыку съ драмой (Вагнеръ) или хотя бы литературнымъ сюжетомъ (программисты: Листъ, Берліозъ, Штраусъ, «кучкисты», отчасти французскіе импрессіонисты), какъ о художникахъ, въ сущности наиболѣе способствовавшихъ дальнѣйшей спецификаціи музыки. И вотъ почему при всей исторической «реакціонности» новѣйшихъ опытовъ въ области программно-опернаго синтетизма, нельзя быть достаточно благодарными всѣмъ новаторамъ: Глюку, Листу, Вагнеру, Штраусу, Дебюсси, нашему Мусоргскому за ту огромную свободу музыкальнаго мышленія, за ту массу своеобразнѣйшихъ гармоническихъ, формальныхъ и колористическихъ открытій, которыя сдѣланы этими авторами ради, такъ или иначе понимаемой, «правды въ звукахъ», и которые нынѣ уже сдѣлались достояніемъ абсолютной музыки, всемѣрно и постоянно способствуя вящей спецификаціи нашихъ къ ней отношеній.

По всей вѣроятности, опера съ ея исконными противорѣчіями между музыкальной и драматической стороной будетъ существовать еще долго. Какъ Палестрина спасъ въ свое время полифонію отъ похода, объявленнаго противъ нея Тридентскимъ Соборомъ, такъ геніальные творцы «Нибелунгова Перстня» и «Бориса Годунова» каждый на свой ладъ, но оба одинаково совершенно

сумѣли на время замаскировать отъ нашего взора ту Вампуку, которая прочно засѣла въ каждой оперѣ съ тѣхъ поръ, какъ усложненная и все усложняющаяся музыка перестала сливаться съ текстомъ и дѣйствіемъ. И Вагнеръ, и Мусоргскій показали намъ, что силой музыкальнаго дарованія и путемъ тщательнаго выбора пріемовъ, предназначенныхъ служить къ возможно большему объединенію музыки и драмы, можно, до нѣкоторой степени, сдержать ихъ во взаимномъ соподчиненіи, и мѣтко пользуясь нашей ассоціаціонной психологіей, дать намъ рядъ впечатлѣній, сохраняющихъ значительную синтетичность даже тогда, когда большая часть музыкально-экспрессивныхъ пріемовъ обоихъ композиторовъ уже усвоена чистой музыкой. Возможно, что въ будущемъ придутъ новые и новые реформаторы и снова подремонтируютъ ветхій организмъ оперы. А если бы этого и не случилось — все равно. Слишкомъ ужъ роскошенъ, слишкомъ пышенъ внѣшній блескъ современной оперы, слишкомъ широкую возможность получаютъ здѣсь композиторы, артисты, поэты, живописцы, бутафоры къ богатому использованію своихъ талантовъ, чтобы люди, даже явно чувствующіе органическія противорѣчія оперы, какъ эстетическаго цѣлаго, могли скоро отказаться отъ試 опернаго театра. Пусть такъ, пусть пѣвцы и пѣвицы долго еще будутъ цѣпляться за текстъ, и голоса ихъ не скоро перейдутъ на положеніе инструментовъ симфоническаго оркестра. Пусть у оперы есть какое нибудь неопредѣленное будущее. Но не будемъ въ самой оперѣ видѣть искусства будущаго, не будемъ разсчитывать на внезапное упроченіе музыкально-драматическихъ связей тамъ, гдѣ эти связи несомнѣнно падаютъ. Опера — искусство прошлаго, отчасти настоящаго [1]). Въ

[1]) Изложенныя мысли діаметрально противуположны воззрѣніямъ Вагнера на «оперу и драму». Вагнеръ выводилъ всю программную музыку изъ «ложнаго пониманія Бетховена». У него, будто бы, наблюдаются (въ послѣднемъ періодѣ творчества) столь ясныя стремленія къ сильнѣйшей музыкальной выразительности, что онѣ становятся непонятны уже въ предѣлахъ одной музыки. Далѣе было два пути: или обратить музыку въ «средство» для эмоціональнаго выраженія идей Вагнеровской «музыкальной драмы», или впасть въ ошибку, обративъ въ драму самое музыку съ помощью литературныхъ комментаріевъ къ ея «содержанію». Этотъ путь (по Вагнеру) и былъ избранъ программистами. Въ сущности, однако, трудно не видѣть, что для музыки важно не столько то, чтобы она вытекала изъ правильнаго или ложнаго пониманія Бетховена или какого другого композитора, сколько то, чтобы мы сумѣли установить свое единственное правильное пониманіе и Бетховена и «ложно его понимавшаго» Берзіоза и еще болѣе тенденціозно смотрѣвшаго на творца 9-ой симфоніи, Вагнера. Что бы музыка ни выражала, и откуда бы она ни вытекала, для насъ важно одно: талантлива она или нѣтъ. Музыкально-драматическія затѣи автора могутъ зиждиться на самыхъ различныхъ основаніяхъ, могутъ быть удачны

далекомъ прошломъ музыка и драма совпадали. Потомъ линіи ихъ развитія раздвинулись. Установилось то простое «соотвѣтствіе» музыки и драмы, тотъ большій или меньшій параллелизмъ музыки и представляемаго на сценѣ, который характеренъ для каждой серьезной оперы. Обнаруживается этотъ параллелизмъ и нынѣ, только нынѣ параллельныя линіи все дальше и дальше отодвигаются другъ отъ друга, до такой степени, что нерѣдко трудно охватить однимъ эстетическимъ взглядомъ и музыку, и драму. Въ будущемъ предстоитъ дальнѣйшая спецификація искусствъ, дальнѣйшее раздвиженіе параллельныхъ впечатлѣній отъ музыкальной драмы. И настанетъ день, когда опера, какъ форма музыкально-драматическаго равновѣсія отойдетъ въ область преданій или, по крайней мѣрѣ, для сливокъ музыкальной интелли-

---

или неудачны, но основное, художественное значеніе ихъ лишь въ той степени музыкальнаго интереса, который въ нихъ обнаруживается независимо отъ тѣхъ или иныхъ идеологическихъ тенденцій. Въ частности по поводу драматической естественности оперъ Вагнера, Мусоргскаго, Штрауса не могу не замѣтить, что многіе съ извѣстной точки зрѣнія усматриваютъ въ нихъ явленія еще болѣе «вампукистыя», чѣмъ старомодныя итальянскія оперы. Тамъ откровенная, сплошная условность музыкально-драматической связи, тогда какъ въ современной «музыкальной драмѣ» — нарочитое стремленіе максимально осмыслить эту связь, а въ результатѣ — конечная недостижимость абсолютнаго синтеза тѣмъ острѣе ощущается, какъ абсолютная недостижимость его. Неизбѣжныя оперныя условности тѣмъ болѣе рѣжутъ нашъ эстетическій глазъ, чѣмъ старательнѣе пытается авторъ маскировать ихъ. Такимъ образомъ, наиболѣе реалистическіе образцы всемірной оперной литературы «Каменный гость» и «Женитьба», гдѣ мелодія состоитъ изъ зафиксированныхъ интонацій живой рѣчи, лишь очищенныхъ въ своей вокальной основѣ отъ шумовыхъ призвуковъ обычнаго разговора, — являются, быть можетъ, вещами наиболѣе условными. Рѣчь, закованная въ тиски точной интонаціи, производитъ нынѣ впечатлѣніе большей искусственности, чѣмъ любая обычная вокальная мелодія, связанная со словомъ совершенно внѣшнимъ образомъ. Подобныя же соображенія приложимы и къ вокально-сценическому синтетизму интерпретаціи. Шаляпинъ и немногіе другіе артисты и артистки даютъ только случайный индивидуальный, единственно на силѣ личнаго таланта основанный выходъ изъ музыкально-драматическихъ противорѣчій художественнаго исполненія. Принципіальнаго же критерія для рѣшенія главнѣйшихъ вопросовъ вокально-сценическаго равновѣсія нѣтъ. Гдѣ границы допустимой въ оперѣ условности и реализма исполненія? Не долженъ ли послѣдній ограничиваться тѣмъ минимумомъ, за которымъ начинается уже чистокровная «Вампука»? Въ концѣ концовъ, не пріятнѣе ли иногда слушать оперу въ концертномъ исполненіи, чѣмъ при наличіи полной сценической иллюзіи? Всѣ эти вопросы разрѣшаются разными лицами до крайности противорѣчиво, въ совершенно разныхъ критическихъ плоскостяхъ, и все это лишній разъ свидѣтельствуетъ о наступающемъ разложеніи оперы, какъ синтетическаго феномена эстетики. Для характеристики современной оперы небезынтересно также сравненіе ея съ балетомъ. Балетъ, по существу, гораздо условнѣе самой условной оперы. Не потому ли онъ производитъ болѣе цѣльное впечатлѣніе, чѣмъ опера?

генціи станетъ явленіемъ непріемлемымъ. Что же будетъ въ этихъ условіяхъ съ музыкой? Здѣсь можетъ быть два выхода: или музыка совсѣмъ отдѣлится отъ драмы и каждая замкнется въ своей специфичности — обычная драма безъ всякой музыки давно осуществляетъ этотъ случай, — или должно радикальнымъ образомъ измѣниться самое отношеніе музыки къ драмѣ, именно ихъ взаимный параллелизмъ. Въ послѣднемъ случаѣ опять два выхода: или драма должна быть внесена въ самое музыку, — такъ поступили по мнѣнію Вагнера сторонники программной музыки, но мы знаемъ, что на этомъ пути драма скоро изсякала, ибо средства «выразительности» быстро пріобрѣтали специфически-музыкальное содержаніе, — или музыка изъ явленія параллельнаго драмѣ должна сдѣлаться составной частью самой драмы. Останется и специфическая (чистая) музыка, и специфическая драма, но въ сферѣ комбинацій слова и дѣйствія должна осуществиться мечта Коммиссаржевской, музыкальная драма готовится уступить мѣсто драмѣ съ музыкой.

Генеалогія драмы съ музыкой много проще и демократичнѣе, чѣмъ музыкальной драмы. Послѣдняя, какъ мы видѣли, черезъ средневѣковую церковную драму связана съ музыкально-драматическими элементами богослужебнаго культа и даже еще далѣе, съ древне-греческой трагедіей. Исторія драмы съ музыкой гораздо скромнѣе и отрывочнѣе. Средневѣковыя мистеріи, лишь отчасти сопровождавшіяся музыкой и вскорѣ, подъ давленіемъ вторгшихся въ нихъ комическихъ элементовъ, окончательно выродившіяся (въ вульгарные «ослиные праздники»), водевильный жанръ, съ легкой руки Адана де ла Галь получившій широкое и разнообразное развитіе въ разныхъ странахъ, отчасти мелодрама, со временъ Руссо пріобрѣтшая права гражданства въ европейскомъ искусствѣ, наконецъ мелодекламація современнаго типа — вотъ тѣ немногіе роды творчества, съ которыми исторически можетъ быть поставлена въ связь «драма съ музыкой». Въ мелодраматическихъ формахъ есть и настоящее пѣніе, и рѣчь совершенно лишенная музыки, т. е. моменты чисто-опернаго и чисто-драматическаго типа.

Общій же смыслъ подобныхъ формъ рѣдко сводился къ поискамъ настоящаго синтетическаго единенія рѣчи, дѣйствія и музыки, но ограничивался обыкновенно лишь извѣстнымъ соотвѣтствіемъ между ними. Музыка была не сплошная и имѣла второстепенное значеніе, она то усиливала лирическіе моменты, то складывалась въ кратковременный аккомпаниментъ пѣнію, то принимала, до нѣкоторой степени, изобразительный характеръ, сопровождая,

какъ въ мелодекламаціи, обыкновенную человѣческую рѣчь, то вовсе отсутствовала. Эта музыка тѣмъ легче сливалась съ рѣчами и дѣйствіями сценическихъ персонажей, чѣмъ она была проще, скромнѣе, эпизодичнѣе, чѣмъ меньше она предназначалась для настоящаго «органическаго» сліянія съ драмой. Простота и эпизодичность музыки — немаловажныя условія для всѣхъ претендующихъ на успѣхъ новѣйшихъ опытовъ въ области музыкально-драматическаго синтетизма. Но однихъ этихъ условій все же мало. Прототипамъ нынѣшней драмы съ музыкой не хватало одного, того, что, въ сущности, не утвердилось окончательно и въ самой драмѣ съ музыкой, но къ чему она несомнѣнно идетъ, это — полной мотивировки музыки. Въ мелодрамѣ, мелодекламаціи пѣніе уже не связываетъ музыку со словами. Но все же она еще параллельна имъ, она внѣшній придатокъ къ словамъ, тогда какъ въ идеальной «драмѣ съ музыкой» она является ингредіентомъ самой драмы. Отсюда огромная, и сразу какъ будто мало понятная, разница между впечатлѣніями отъ явленій по внѣшности вполнѣ сходныхъ, но преподносимыхъ въ разныхъ условіяхъ. Многіе выдающіеся композиторы, какъ Шуманъ, Листъ, Григъ, Шиллингсъ, писали произведенія въ мелодраматическомъ родѣ. Но странное дѣло — слушая даже опытныхъ артистовъ, декламирующихъ подъ великолѣпную музыку лучшихъ авторовъ, выносишь впечатлѣнія какой-то нестерпимой фальши. И это только отчасти зависитъ отъ несліянности инструментальнаго тона со звукомъ обыкновеннаго голоса. Можно сгладить этотъ недостатокъ мелодекламаціи. Можно давать въ голосѣ намекъ на музыкальную интонацію соотвѣтственно гармоніямъ данной музыки, обращая такимъ образомъ рѣчь въ полупѣніе (Поссартъ), и тѣмъ не менѣе внутренняя ложь исполненія уменьшается отъ этого очень мало. Но она совершенно исчезаетъ, едва только вы мотивируете музыку, какъ только и музыка и живая рѣчь станутъ закономѣрными элементами одного и того же драматическаго дѣйствія. Вѣдь, если драматическій театръ претендуетъ на сценическую специфичность, если таковая дѣйствительно должна быть въ извѣстной мѣрѣ признана за сценой, несмотря на взаимную разнородность многочисленныхъ элементовъ всякаго спектакля, то происходитъ это потому, что всѣ эти элементы прежде всего даны въ одномъ планѣ, всѣ въ равной мѣрѣ «театрализованы». Кромѣ того, всѣ они въ широкомъ смыслѣ слова «реалистичны»: отношенія между дѣйствующими лицами, ихъ рѣчами и поступками, связь (по сходству или по контрасту — все равно) между мѣстомъ дѣйствія и его ходомъ, все это даже въ самыхъ фантастическихъ и символическихъ пьесахъ

слѣдуетъ законамъ логики и психологіи, представляющей отраженное, идеальное подобіе житейскихъ взаимоотношеній. Относительная синтетичность и специфичность «театрально-прекраснаго» только и держится внутренней правдой связей, цементирующихъ въ закономѣрную, однопланную художественную массу и декорацію, и слово, и жестъ, и дѣйствіе [1]). Только одна музыка, съ тѣхъ поръ какъ распался синкретическій союзъ ея съ рѣчью, очутилась въ театрѣ на особомъ положеніи, заняла особый планъ, сдѣлалась факторомъ отвѣчающимъ, а вѣрнѣе сказать, противупоставленнымъ всему происходящему на сценѣ.

Тамъ, за рампой движутся люди, шумятъ сверкающія радости ихъ и каплютъ слезы горькихъ страданій. Жизнь и смерть, разумъ и безуміе, добродѣтели и пороки, мысли и чувства, трезвая дѣйствительность и стилизованный символъ смѣняютъ другъ друга въ пестрой повседневности театральной жизни. И всѣ сценическіе образы, являющіеся намъ въ предѣлахъ данной пьесы, даннаго ея представленія, синтетичны въ своей совокупности и послѣдованіи, поскольку синтетичной является для насъ сама жизнь, ибо только изъ ея нормъ, только на основѣ закономѣрныхъ формъ нашей жизни, нашего разсудка, нашей психологіи, нашей фантазіи строютъ авторъ, актеръ и декораторъ тѣ сценическія формы, въ которыхъ выявляются основныя идеи пьесы.

Музыка тоже одна изъ формъ нашей жизни, но, порвавъ непосредственную связь со словомъ, можетъ ли она являться единовластной формой всей сцены? Герои драмы ходятъ, разговариваютъ, любятъ, ревнуютъ, рождаются, погибаютъ, разсуждаютъ, фантазируютъ; «солнце всходитъ и заходитъ», а иногда даже затмѣвается (затмѣніе въ «Князѣ Игорѣ»), пейзажи мѣняются;

[1]) Само собою, эта однопланность отнюдь не исключаетъ необходимости детальной дифференціаціи внутри самаго плана сценизма (выявленіе центральныхъ фигуръ и положеній, ослабленіе второстепенныхъ подробностей, извѣстная схематизація фона). Что до самой специфичности театра, то нельзя не замѣтить, что это вещь, такъ сказать, крайне хрупкая и нѣжная. При малѣйшей некоординированности всѣхъ частей того необычайно сложнаго цѣлаго, что называютъ спектаклемъ, синтетическое впечатлѣніе распадается на рядъ элементарныхъ. Полная выдержанность стиля представленія достижима только при полномъ самодержавіи режиссера, что, однако, крайне ослабляетъ и нивеллируетъ личное творчество актера. Вопросъ о надлежащей координаціи между ролями автора, актера, режиссера, художника и прочихъ лицъ, имѣющихъ то или другое отношеніе къ постановкѣ, вопросъ о границахъ личнаго и единоличнаго (режиссерскаго) творчества такъ обострился въ сложной жизни современнаго театра, что новорожденное понятіе «театральной специфичности», чего добраго отцвѣтетъ, не успѣвши расцвѣсть.

у каждаго лица, у каждаго нарисованнаго на полотнѣ дома, дерева, рѣки, у каждаго винта сложнаго механизма современной сцены — своя роль, свое значеніе. А музыка? Она одна неизмѣнно находится въ особомъ планѣ, ибо объединяетъ въ себѣ всѣ роли. Она пытается изобразить и выразить собою и слова и поступки оперныхъ персонажей, и обстановку, среди которой развивается драма, и самую драму и даже ея философскія идеи (у Вагнера). Вернемъ же музыкѣ въ театрѣ ту роль, которая ей принадлежитъ въ жизни. Музыка — одна изъ эстетическихъ нормъ ея. Театръ есть искусство высшаго порядка. Онъ даритъ намъ художественныя эмоціи въ формахъ, отраженныхъ отъ жизни во всей ея цѣлокупности и творимыхъ изъ отраженій отъ каждаго частнаго искусства. Дадимъ театру отраженіе и отъ музыки, но откажемся, наоборотъ, отъ музыки, какъ сплошного зеркала драмы. Герои драмы ходятъ, разговариваютъ, пусть они также играютъ, поютъ. Пусть музыка перестанетъ изображать рѣчи и поступки дѣйствующихъ лицъ, но пусть она сама будетъ изображаться на сценѣ, пусть среди поступковъ этихъ возможны будутъ и музыкальные, поскольку возможны и нерѣдки они среди обычной жизни нашей. Перенесите музыку на сцену (за кулисы), введите звуки въ самую пьесу, мотивируйте ихъ общимъ ходомъ ея — лишь тогда пропадетъ безслѣдно столь типичное для всякой оперы раздвоеніе впечатлѣній, группирующихся въ двухъ параллельныхъ плоскостяхъ, драмы и музыки: лишь тогда сценическое сближеніе ихъ, нынѣ доступное только величинамъ исключительнаго художественнаго калибра, вродѣ Шаляпина, станетъ достижимымъ для каждаго способнаго режиссера. Внѣдреніе музыки въ драму есть единственный путь для искусственнаго возстановленія давно расшатанной связи между ними. Мало того, какъ только музыка, рѣчь и дѣйствіе даны въ одномъ планѣ, ихъ связь станетъ для насъ тѣмъ яснѣе, тѣмъ — я рѣшусь сказать — «органичнѣе», чѣмъ болѣе нечаянной явится эта связь по ходу драмы. Сочетаніе слова и звука покажется тѣмъ болѣе естественнымъ, ихъ силы будутъ тѣмъ болѣе усиливать другъ друга, чѣмъ рельефнѣе это соединеніе ихъ будетъ подстроено въ пьесѣ, какъ пара явленій, лишь случайно совпавшихъ во времени, взаимно не связанныхъ бѣлыми нитками музыкально-драматической «выразительности», но за то каждое въ отдѣльности закономѣрно вытекающихъ изъ дѣйствія. Приведу въ примѣръ классическую пьесу «Моцартъ и Сальери». Трудно представить себѣ большую, чѣмъ у Пушкина «реалистическую» обоснованность самого дѣйствія, психологіи дѣйствующихъ лицъ, ихъ рѣчей и поступковъ и музыкальныхъ моментовъ драмы.

И вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ чудесно, какъ глубоко оттѣняются и музыка и драма отъ ихъ взаимнаго соприкосновенія въ этой великолѣпной «драмѣ съ музыкой». Но вотъ пришелъ Римскій-Корсаковъ, композиторъ, въ богатой техникѣ котораго было такъ много пушкинской свободы и свѣжести, въ музыкальномъ міровоззрѣніи котораго ощущалась гармоничность и ясность по духу родственная Пушкину. Римскій-Корсаковъ болѣе чѣмъ кто-нибудь имѣлъ право коснуться пушкинскаго текста. И онъ коснулся. Онъ обратилъ «драму съ музыкой» въ «музыкальную драму». Онъ создалъ изящнѣйшую, миніатюрную оперу декламаціоннаго стиля, которая, однако, при всѣхъ достоинствахъ геніальнаго текста и превосходной музыки не даетъ ничего, кромѣ ассоціаціоннаго соотвѣтствія между тѣмъ и другимъ...

* * *

Намѣтивъ въ общихъ чертахъ «теорію» драмы съ музыкой, какъ представленія, гдѣ музыка является синтетической частью дѣйствія, я обращусь, въ заключеніе настоящаго очерка, къ разсмотрѣнію нѣкоторыхъ практическихъ особенностей «музыки къ драмѣ» по сравненію ея съ «драматической музыкой» оперы. И прежде всего сдѣлаю маленькое ограниченіе насчетъ возможной здѣсь «чрезполосицы» эстетическихъ принциповъ. Иногда случается, что и въ оперѣ музыка перестаетъ быть изображающей, и становится явленіемъ изображаемымъ. Сюда относятся нерѣдкіе случаи появленія на сценѣ оркестра или фортепіано, а также всѣ случаи, когда на сценѣ поютъ или играютъ лица, по сюжету оперы являющіяся пѣвцами и артистами. Съ другой стороны и въ драмѣ съ музыкой, послѣдняя изрѣдка принимаетъ оперный характеръ, формируясь въ иллюстраціонно - симфоническіе антракты и вступленія (музыка Балакирева къ «Королю Лиру»). Въ общемъ же «театральная» музыка имѣетъ свою физіономію, довольно рѣзко отличающуюся отъ музыкальнаго лика оперы. Формы «музыки къ драмѣ» большею частью разнообразнѣе, но проще оперныхъ формъ. Отъ оперной музыки мы требуемъ чисто музыкальной содержательности, законченности и интереса. Оперная музыка при иллюстраціи отрицательныхъ личностей и дѣйствій, при характеристикѣ самыхъ ужасныхъ и отвратительныхъ положеній должна непре-

мѣнно сохранять благородство, должна быть интересна, своеобразно-красива даже въ самыхъ раздирательныхъ моментахъ представленія. Эти требованія къ музыкѣ, парраллельной словамъ, такъ безусловны, что даже краткіе моменты чистаго звукоподражанія (напримѣръ, Зигфридъ, неловко настраивающій свою дудку въ вагнеровскомъ «Зигфридѣ») кажутся дешевыми эффектами, вышибающими слушателя изъ атмосферы музыкально-драматическаго парраллелизма (на одинъ мигъ обращающими музыку въ элементъ драмы). Наоборотъ, драма съ музыкой далеко не лишаетъ послѣднюю возможности, при случаѣ, прибѣгать къ пріемамъ оперной идеализаціи характеровъ и положеній, но вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ возможность широко использовать всѣ самые странные, самые причудливые, то глубоко мистическіе въ своей неопредѣленности, то ярко-натуралистическіе въ своей звуко-подражательности звуковые эффекты, мало примѣнимые, а то и совсѣмъ немыслимые ни въ оперѣ, ни въ симфоніи. Музыка къ драмѣ, оставаясь ея элементомъ, можетъ порой достигать высшихъ формъ оперной и симфонической музыки (представимъ себѣ, напримѣръ, пьесу, одинъ изъ актовъ которой происходитъ по волѣ автора въ Маріинскомъ театрѣ или на концертѣ Зилоти!); «театральная» музыка можетъ возвышаться иногда до оформленности аріознаго романса (романсъ Ромуальдо въ «Черныхъ маскахъ», Л. Андреева), до формальной законченности абсолютной музыки (оркестровое вступленіе къ «Саломеѣ», Уайльда). Мотивація музыки драматическимъ дѣйствіемъ чрезвычайно разнообразна. Это или веселые отголоски масляничнаго веселья, на фонѣ котораго разыгрывается драма (въ «Преніи живота со смертью», Ремизова, въ постановкѣ на сценѣ театра Коммиссаржевской), или «замаскированные звуки», чудящіеся психически-раздвоенному герцогу Лоренцо (въ «Черныхъ Маскахъ», Л. Андреева, въ постановкѣ того же театра) или танцы Саломеи подъ музыку, исполняемую восточными музыкантами, находящимися на сценѣ (настоящіе музыканты — за кулисами), а не въ оркестрѣ. Многія пьесы Л. Андреева, Блока, Ремизова, Сологуба и нѣкоторыя произведенія болѣе старыхъ авторовъ (Грильпарцера, Д'Аннунціо, Уайльда), входившія въ репертуаръ театра Коммиссаржевской, являли собою отличные образцы того, какъ разнообразно и логично, можетъ быть мотивирована музыка драмой. Но въ большинствѣ случаевъ эта мотивація была такого характера, что музыка должна была представлять собою именно фонъ дѣйствія, лишь рѣдко пріобрѣтая самостоятельное значеніе. Да и можетъ ли быть иначе, если музыка здѣсь не желаетъ выражать болѣе собою всю драму, а хочетъ сдѣлаться

истинной сотрудницей другихъ искусствъ, чтобы въ дружной совмѣстности съ ними раскрыть передъ нами художественный смыслъ драмы?[1])

Итакъ простота музыкальнаго содержанія и полная свобода формъ, ограниченныхъ въ своемъ примѣненіи лишь требованіями драмы и ничѣмъ кромѣ нихъ, — таковы характерныя черты музыки къ драмѣ.

Декоративно-схематизованная, формально-свободная музыка, образующая собою одинъ изъ элементовъ драмы —

---

[1]) Къ большинству пьесъ съ музыкой, шедшихъ въ театрѣ Коммиссаржевской, а также въ С.-Петербургскомъ Новомъ драматическомъ театрѣ (бывшемъ Коммиссаржевской), въ Московскомъ театрѣ Незлобина, музыку сочиняли молодые русскіе композиторы (Сениловъ, Кузминъ, Челищевъ и др.), которые легко отрѣшались отъ традиціоннаго взгляда на театральную музыку, какъ на близкое подобіе оперно-симфонической, и умѣли давать театру тѣ небольшіе, но характерные вокальные и инструментальные фрагменты, преимущественно гомофоннаго склада, изъ которыхъ и состоитъ вся музыка въ большинствѣ драматическихъ пьесъ, ея требующихъ. Для Московскаго художественнаго театра очень ловко и удачно сочиняетъ музыку г. Сацъ, способный иногда двумя-тремя штрихами набросать музыкальные моменты чрезвычайно простые и въ то же время яркіе. Въ моей музыкально-театральной практикѣ встрѣчались самые разнообразные случаи, причемъ особенно интересны тѣ превращенія, которыя иногда испытываютъ самыя непріемлемыя формы музыки, какъ только онѣ перенесены на сцену и становятся элементомъ драмы. Такъ, обыкновенная мелодекламація теряетъ свою искусственность, едва преломится сквозь призму сцены. Эшеръ, въ своемъ кабинетѣ читающій своему другу собственную зловѣщую балладу подъ собственную музыку, это нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ если кто-нибудь, хотя бы тотъ же исполнитель роли Эшера, г. Ге, во фракѣ, на эстрадѣ станетъ читать стихи Э. По подъ музыку г. Каратыгина. Точно также нѣкоторые мелодраматическіе моменты, допущенные мною въ московской редакціи музыки къ «Чернымъ Маскамъ» (въ театрѣ Незлобина), какъ-то включенные въ партитуру короткіе музыкальные кусочки для изображенія той борьбы свѣта и мрака, что дѣйствительно происходитъ на сценѣ, музыкальная интонація нѣкоторыхъ фразъ дѣйствующихъ лицъ, вродѣ полупѣнія на мелодіи, извлеченной мною изъ живой декламаціи артистовъ и усиленной унисоннымъ инструментальнымъ сопровожденіемъ (мелодическая напѣвность предполагалась Л. Андреевымъ и для рѣчей блудницы въ «Анатэмѣ», но по разнымъ причинамъ это намѣреніе не осуществилось) — всѣ эти странные и съ точки зрѣнія чистой или программной музыки вполнѣ ничтожные моменты достаточно мотивировались, однако, напряженной атмосферой безумія, царящей въ пьесахъ Андреева и оказались умѣстны въ качествѣ «прикладной» музыки къ драмѣ. А въ тѣхъ случаяхъ, когда приходилось прибѣгать къ завѣдомой какофоніи (безпорядочные хроматизмы фисгармоніи для изображенія воя бури въ «Гибели Эшерова дома», glissando тромбоновъ для изображенія скрипа ржавыхъ воротъ въ «Юдифи») или ограничиваться однимъ намекомъ на музыку (мѣрное пиццикато контрабаса на низкомъ Е для выраженія тишины и жути въ прологѣ къ «Анатэмѣ») становилось ясно, что здѣсь уже не столько музыка, вырождающаяся въ простой звуковой эффектъ, поддерживаетъ настроеніе драмы, сколько, наоборотъ, послѣдняя, осмысливая звуковые и шумовые эффекты, усиливаетъ ихъ значеніе и придаетъ имъ нѣкую музыкально-драматическую «выразительность».

таковы условія новаго синтеза слова, звука и дѣйствія, который въ послѣднее время привлекъ къ себѣ вниманіе драматурговъ, актеровъ, режиссеровъ. И великая заслуга Вѣры Ѳедоровны въ томъ, что она, одна изъ первыхъ у насъ, поняла вѣянія времени и систематично пошла имъ навстрѣчу. Пьесы съ музыкой нерѣдко появлялись у насъ и до Коммиссаржевской, но въ ея театрѣ тяготѣніе къ драмѣ съ музыкой впервые сказалось опредѣленно и сознательно.

Отношеніе «театральной» музыки къ оперной и симфонической уже выяснено. Каково же положеніе этой музыки къ драмѣ въ ряду прочихъ родовъ музыки? Музыка, которая будучи не лишена возможности частичнаго соприкосновенія со всѣми прочими родами и видами музыки, обыкновенно, однако низведена на роль побочнаго и часто, самого по себѣ, некрасиваго аксессуара къ представленію, музыка, которая не боится быть однообразной и назойливой до одуренія (танецъ масокъ въ «Черныхъ маскахъ»), образовать собою короткіе незаконченные отрывки (пѣсня о «Тристанѣ» во «Францескѣ» Д'Аннунціо), съ возможной точностью имитировать скрипъ растворяемыхъ воротъ (въ «Юдифи») или вой вѣтра (въ «Гибели Эшерова Дома» Э. По въ драматической передѣлкѣ Трахтенберга, на сценѣ кабарэ «Лукоморье») или звуки испорченной шарманки (въ «Анатэмѣ», въ Новомъ драматическомъ театрѣ), — развѣ это настоящая музыка? — презрительно спросятъ «настоящіе» музыканты. Ну, а развѣ опера, опять-таки спрошу я, это настоящая драма, а не произведеніе, какъ выражался Римскій-Корсаковъ въ примѣчаніи къ своимъ операмъ, «прежде всего музыкальное»? Увы, для современнаго слушателя-зрителя она гораздо менѣе синтетична, чѣмъ «драма съ музыкой». Древній Панъ умеръ и величайшему генію не воскресить свѣтлаго синкретизма архаическихъ культуръ. Каждый «видъ» искусства окрѣпъ и возмужалъ въ силахъ своихъ. Каждый сталъ самостоятельнымъ искусствомъ, выработалъ свой языкъ, свои формы, специфичность своихъ образовъ. Пусть существуютъ и далѣе специфицируются, и литература, и музыка, и живопись, и «застывшая музыка» — архитектура. Но если мы хотимъ принимать ихъ не только въ отдѣльности, но и въ совокупности и если мы стремимся къ возможной цѣльности въ совокупности нашихъ впечатлѣній, то прежде всего откажемся, какъ отъ несбыточныхъ утопій въ смыслѣ возможнаго возрожденія истинной, «органической» связи между искусствами, такъ и отъ воззрѣній одностороннихъ и ложныхъ.

Прочнѣйшія изъ достижимыхъ въ настоящее время музыкально-драма-

тическихъ связей даютъ лишь грубое подобіе древняго синкретизма, тѣмъ не менѣе они предпочтительнѣе менѣе прочныхъ, менѣе источенныхъ ржавчиной жаднаго времени. И эти прочнѣйшія связи образуются лишь тогда, когда всѣ искусства равномѣрно распредѣлены въ художественномъ произведеніи, когда литература не порабощаетъ дѣйствія, когда декоративно-бутафорская сторона не подавляетъ своимъ чрезмѣрнымъ развитіемъ основныхъ настроеній и идей драмы, когда музыка не узурпируетъ себѣ правъ на звуковое изображеніе всей драмы (какъ въ оперѣ). Такой синтезъ, въ которомъ гармонически уравновѣшены всѣ искусства, въ которомъ музыка и слово, жестъ, краска и архитектурная форма, дѣйствительно, являются только средствами къ созданію драмы, и въ которомъ всѣ эти средства сведены въ одну плоскость театрально-прекраснаго, — такой синтезъ ближе всего осуществляется въ «драмѣ съ музыкой». И пусть музыка къ драмѣ — не «настоящая». Но вѣдь и декорація — тоже не настоящая живопись. И сценическая декламація и игра тоже далеки отъ обычной рѣчи, отъ житейской жестикуляціи. Все не настоящее, ибо все разсчитано на сценическія иллюзіи. Но за то новый союзъ драмы и музыки вышелъ совсѣмъ настоящій и очень прочный. И кто вѣритъ въ художественную чуткость покойной артистки, убѣжденной, что мы идемъ «отъ музыкальной драмы къ драмѣ съ музыкой» — тотъ одновременно вѣритъ и въ свѣтлое будущее новаго союза.

НА ПУТЯХЪ ОБНОВЛЕНІЯ ТЕАТРА.

I.

«... Я умѣю многое ощущать, чувствовать. Мнѣ ясно, что театръ долженъ выйти на новые пути, но я не знаю, что̀ нужно сдѣлать, чтобы выйти на нихъ?.. Понимаете, мнѣ не дано сознаніемъ находить новую правду, я ищу ее инстинктомъ, прислушиваюсь, ошибаюсь, потомъ сама ощущаю, что это «не то»... Я шла вмѣстѣ съ временемъ, вмѣстѣ съ нашей литературой, — теперь происходитъ что-то: извѣстная полоса кончается, и она во многомъ обманула насъ, а новое еще не созрѣло... Я ищу, перебираю пьесы, иногда увлекаюсь, но потомъ вижу опять, что это не то... Нѣтъ репертуара, я не знаю, что дѣлать»...

Такъ говорила мнѣ В. Ѳ. Коммиссаржевская за годъ до смерти, сидя со мною въ своемъ небольшомъ, полуосвѣщенномъ кабинетѣ, взволнованная, съ лихорадочно-расширенными глазами.

Теперь, перечитывая эти, своевременно записанныя, слова ея, я вижу яснѣе прежняго, что въ нихъ отразилась вся суть характера Вѣры Ѳедоровны, какъ человѣка, какъ артистки, какъ художественной дѣятельницы, и — поскольку характеръ предопредѣляетъ судьбу — самая судьба ея, и та эпоха, которая ее выдвинула и которой она отдала свои творческія силы. Не всякому дано сказать о себѣ самомъ такое правдивое слово, такъ вѣрно опредѣлить свои основныя положительныя и отрицательныя качества и свою общественную роль, съ такою безпощадностью подвести итоги своей дѣятельности и вмѣстѣ съ тѣмъ — цѣлой полосѣ въ исторіи своего искусства. Въ самомъ дѣлѣ,

В. Ѳ. Коммиссаржевская, — это душа своего времени: не сознательный разумъ и ужъ ни коимъ образомъ не разсудокъ его, также какъ и не воля, руководимая какимъ-либо опредѣленнымъ импульсомъ, а душа—сложная и полная противорѣчій, тревожная, измѣнчивая, чуткая и порывистая, податливая и своевольная, постоянно ослѣпляемая увлеченіями, но крылатая, ни на мигъ не удовлетворенная, но яркая и полная необычайнаго трепета жизни. Натура психологическая по преимуществу, въ противоположность цѣлостно-идейнымъ и волевымъ натурамъ, она уже этимъ самымъ является типичною представительницею своего поколѣнія, своего времени, ибо то поколѣніе, къ которому она принадлежала, было, какъ и она, по преимуществу психологическимъ, тревожно присматривающимся къ своимъ собственнымъ переживаніямъ; а время ея было временемъ идейныхъ и художественныхъ блужданій, нетерпѣливаго нащупыванія новыхъ формъ въ жизни и въ искусствѣ — безъ твердо-установленной отправной точки, безъ общей руководящей идеи, формулированной какимъ-нибудь великимъ человѣкомъ прошлаго или настоящаго. Мучительное переходное время, безсильное осуществить свои обновительные порывы въ какихъ нибудь законченныхъ и прекрасныхъ выраженіяхъ, но сильное вѣрою въ возможность этого осуществленія и непрерывно вырабатывающее частичные элементы для будущихъ побѣдъ. Интересное время, никому ни на минуту не давшее полнаго идейнаго или художественнаго удовлетворенія, но сокрушившее многое изъ отжитаго стараго, расширившее горизонты, расчистившее, рядомъ положительныхъ и отрицательныхъ опытовъ, пути для истинно-обновительнаго творчества ближайшей эпохи.

Съ безпощадной критикой подходимъ мы теперь ко всему, сдѣланному въ разныхъ областяхъ жизни и искусства за послѣдніе двадцать лѣтъ, и глубокое смятеніе охватываетъ насъ, какъ и В. Ѳ. Коммиссаржевскую, въ сознаніи, что чего-то не хватаетъ въ насъ для завершенія сдѣланнаго и что начинается новое распутье. Но смутный свѣтъ уже брезжитъ впереди,—и заново разгорается вѣра въ будущее, какъ и для нея, когда, покидая сцену и отрекаясь отъ своихъ недавнихъ увлеченій, она говорила о своей «ясной твердой вѣрѣ въ неизсякаемость и достижимость истинно-прекраснаго».

Въ области своего искусства — въ области театра — она, дѣйствительно, «шла вмѣстѣ съ временемъ», «съ нашей литературой», питающей театръ своими духовными соками, — и вмѣстѣ съ ней, продѣлавъ рядъ положительныхъ и отрицательныхъ опытовъ, остановилась въ раздумьи у грани новой эпохи и, радостно устремляясь навстрѣчу ей, внезапно ушла изъ жизни.

II.

Въ то время, когда В. Θ. Коммиссаржевская впервые выступила на сценѣ, искусство театра находилось въ періодѣ обмеленія. Изсякло, послѣ временного расцвѣта бытовой драмы, оторвалось отъ глубокихъ жизненныхъ источниковъ творчество драматическихъ писателей. Измельчали даже наиболѣе талантливые артисты, исполняя пьесы мертвыя въ художественномъ отношеніи, лишенныя духовнаго содержанія или, въ лучшемъ случаѣ, уже далекія отъ современности.

Во всякомъ искусствѣ бываютъ такіе періоды упадка, отрыва отъ жизни и ея духовныхъ центровъ. Живы таланты и какъ будто сохраняются въ нихъ всѣ пріобрѣтенія, достигнутыя въ предшествующую эпоху расцвѣта, — все богатство профессіональной техники, все умѣніе располагать эффектами своего дѣла и овладѣвать нервами публики. И тѣмъ не менѣе искусство временно мертво, — художники являются лишь «эпигонами» славныхъ предшественниковъ. Съ какимъ бы увлеченіемъ они ни служили своему дѣлу, они не въ силахъ влить въ него новую жизнь, внести въ него новое живое, человѣчное содержаніе, ибо у нихъ самихъ нѣтъ иного содержанія, кромѣ профессіональнаго, хотя бы и въ лучшемъ смыслѣ этого слова, — а для обновленія искусства прежде всего нужны живые люди. Не спеціалистами, воспитанными въ опредѣленной профессіональной атмосферѣ, начинается возрожденіе искусства, а новыми живыми людьми, несущими въ него всю свѣжесть своихъ человѣческихъ чувствъ, всѣ высшіе запросы своего духа.

Не-драматургъ Чеховъ—въ области драматическаго творчества, геніальный «актеръ-любитель» Станиславскій и литераторъ Немировичъ-Данченко—въ области режиссуры, не прошедшая никакой драматической школы Коммиссаржевская, какъ актриса, — вотъ кто началъ, въ 90-хъ годахъ, дѣло обновленія русскаго театра.

Она вступила на сцену какъ разъ въ то время, когда началась новая полоса въ драматическомъ творчествѣ Чехова, когда и въ произведеніяхъ иностранной драматической литературы уже зашевелилось что-то новое — отраженіе живой современной психологіи, но главное, что она принесла съ собою и отчего повѣяло новою жизнью въ стѣнахъ стараго театра — была ея собственная свободная душа, ея художественная и человѣческая н а т у р а, не примятая никакою профессіональною рутиною.

Нельзя справедливо оцѣнить ни истиннаго объема, ни истинныхъ границъ ея сценическаго дарованія, если не представить себѣ ея человѣческаго образа, со всѣмъ, что въ немъ было и солнечнаго, красочнаго, и сумеречно-туманнаго, стремительно-сильнаго и дѣтски-слабаго. Тѣ, кто видѣлъ ее исключительно или по преимуществу въ драматическихъ, скорбныхъ роляхъ, обыкновенно рисуютъ ее себѣ, какъ человѣка, черезчуръ односторонне, не представляя себѣ, какая сила жизнерадостности и живучести была заложена въ ней отъ природы, несмотря на всю ея почти болѣзненную нервность, столь же характерную для нея самой, какъ и для взростившей ее эпохи.

При иномъ художественномъ репертуарѣ — если-бы его могла создать та эпоха, въ иномъ актерскомъ антуражѣ, она несомнѣнно полнѣе проявила-бы свою переливчато-многоцвѣтную душу, никогда ни на чемъ не успокаивающуюся, но способную страстно и радостно отдаваться жизни или съ свѣтлымъ юморомъ проходить мимо ея уродствъ.

Въ ранніе годы свѣтлое, жизнерадостное преобладало въ ней. Шалунья, затѣйница, плутовка, она вовлекала въ свои выдумки окружающихъ, и, казалось, уже сознавала свои артистическія дарованія, свою значительность, мечтала о славѣ. Однако, не смотря на эти художественныя наклонности, унаслѣдованныя съ двухъ сторонъ — и отъ отца, и отъ выдающейся по одаренности матери, — она не сосредоточивалась на мысли о своемъ артистическомъ призваніи. Во всякомъ случаѣ — въ гимназическіе годы она ни къ чему опредѣленному не готовила себя, какъ это бываетъ съ иными талантливыми натурами, училась, несмотря на живой умъ и блестящія способности, отнюдь не усердно, шалила, подстрекала къ шалостямъ товарокъ, увлекалась и, вышла изъ гимназіи, не окончивъ ея. Жизнь захватила ее всю безъ остатка, со всѣмъ ея темпераментомъ, со всѣмъ, что было въ ней нетронуто-женственнаго, довѣрчиваго и пылкаго. Въ этотъ періодъ, какъ и въ періодъ замужества, личныя переживанія довлѣютъ ей, мысль о сценѣ такъ далека отъ нея, что она и сестру, задумавшую сдѣлаться артисткой, отговариваетъ отъ этого.

Наступаетъ время тяжкихъ испытаній, всегда углубляющихъ и утончающихъ значительную по природѣ душу. Весь ужасъ пассивной женской доли раскрывается ей, обрушивается все, на чемъ она построила свою жизнь. Все въ ней самой и кругомъ кажется безцвѣтнымъ, ненужнымъ, и ничто не указываетъ ей пути, по которому можно было бы выйти изъ этого провала. Нервы ея потрясены, здоровье расшатано. Чуткіе люди, знакомившіеся съ ней въ то время, улавливали что-то необычное въ этой молоденькой, больной,

мало образованной женщинѣ и толкали ее на путь искусства. Уже въ то время, какъ свидѣтельствуетъ одно изъ писемъ ея, находящееся у меня подъ руками, она ясно сознавала, что жизнь не исчерпывается личными переживаніями, что есть нѣчто высшее на свѣтѣ и есть люди, способные находить исцѣленіе отъ своихъ сердечныхъ ранъ въ служеніи этимъ высшимъ цѣлямъ. Но себя она не причисляла тогда къ этимъ людямъ. Она сомнѣвалась въ своихъ силахъ, чувствовала себя неспособной подняться надъ своими страданіями и своей, черезчуръ обычной женской судьбой. Даже успѣшные и на минуту увлекавшіе ее сценическіе опыты, къ которымъ подталкивали ее окружающіе, не давали ей устойчиваго сознанія своей одаренности.

Впрочемъ не только въ эту пору душевнаго и нервнаго упадка, но и впослѣдствіи, когда она уже нашла свое призваніе, даже въ расцвѣтѣ славы, эта талантливая, своенравная и обаятельная женщина всегда отличалась неувѣренностью въ себѣ. И это происходило не только отъ того, что по своей внутренней, углублявшейся съ годами интеллигентности она поразительно отчетливо сознавала свои недостатки, и не только отъ того, что, тонко чувствуя искусство, она способна была предъявлять себѣ высшія требованія, но просто по какой то органической особенности своего характера, въ которомъ всегда, на ряду со свойственной ей стремительной энергіей, было что то типично-женское и дѣтское, неуравновѣшенное, взволнованное и довѣрчиво простирающее руки къ другимъ. Ея душа, несмотря на ярко выраженное чувство своего «я», осложненное постояннымъ самоанализомъ, всегда была до необычайности открыта впечатлѣніямъ жизни и разнообразнымъ ея вліяніямъ. Рѣдкая чувствительность нервовъ при неугомонномъ темпераментѣ, живость воображенія, мягкость сердца — все способствовало лихорадочности и неустойчивости ея внутренней жизни. Зачастую она не успѣвала критически разобраться въ захватывающихъ ее впечатлѣніяхъ, отличить серьезное отъ поверхностнаго, правдивое отъ эфемернаго, увлекалась, потомъ разочаровывалась, остывала.

Быстро мѣнялись, то падали, то поднимались ея настроенія. При своемъ большомъ умѣ она знала цѣну внутренней сосредоточенности, понимала, какъ лишь очень немногіе изъ артистовъ, что настоящее сценическое искусство требуетъ широкаго духовнаго кругозора, образованія, начитанности. Но самая впечатлительность ея мѣшала ей въ этомъ, создавая въ ней, какъ она однажды выразилась, «тотъ хаосъ, въ которомъ непроизводительно треплются лучшія силы духа». И она инстинктивно стремилась пополнить недостающее

ей и столь важное духовное развитіе тѣмъ же путемъ жизненныхъ впечатлѣній: тревожно-чутко вслушивалась и всматривалась въ окружающее, жадно ловила вѣянія времени, вѣчно искала людей, способныхъ расширить ея горизонты. Ея ошибки, страстныя, слѣпыя увлеченія, временныя измѣны своему лучшему «я», которыя она сама трактовала, какъ паденія, часто вызывали въ ней припадки острой самокритики и самоосужденія, но тоска и душевная растерянность быстро смѣнялись новыми подъемами. Простая, нетронутая, дѣтская религіозность жила на днѣ ея души, и она никогда не переставала вѣрить въ правду и красоту, но, какъ человѣкъ своего времени, она не знала догматовъ правды и каноновъ красоты, знала, напротивъ, что они утеряны, изжиты въ процессѣ духовнаго развитія человѣчества и что нужно заново отыскать, создать ихъ.

Эту потребность въ новой правдѣ и тревогу о ней принесла она съ собою на сцену, вмѣстѣ съ тѣмъ психологическимъ опытомъ, съ тѣмъ пониманіемъ человѣческой и особенно женской души, которое она вынесла изъ своей личной драмы и, быть можетъ также, изъ драмы, разыгравшейся въ ея юные годы между любимыми ею матерью и отцомъ и впослѣдствіи глубже продуманной ею. Тяжкія впечатлѣнія жизни мало по малу отошли, переработались въ ея сознательной и талантливой натурѣ, дополнились жизненными наблюденіями, превратились въ художественное обобщеніе.

Нѣчто типичное для современности—трепетъ человѣка, пробудившагося къ исканію новой правды, и нѣчто свое личное — боль женской души, уже сознавшей свое человѣческое достоинство и понимающей сложность жизни— принесла она съ собою въ стѣны стараго театра. И всѣ, кто чувствовалъ устарѣлость, затхлость существующаго театра, ощутили въ немъ біеніе новаго пульса.

III.

Нео-реалистическая драма 90-ыхъ годовъ съ смягченными контурами фабулы и характеровъ, съ чисто-психологическимъ содержаніемъ — вотъ та область, которая была какъ-бы создана для В. Ѳ. Коммиссаржевской и для которой была создана она сама. Артистамъ стараго закала, привыкшимъ создавать роли извнѣ, лѣпить на сценѣ выпуклыя фигуры и заряжать ихъ, въ сильныхъ мѣстахъ, своимъ артистическимъ паѳосомъ, — нечего было дѣлать

въ современной драмѣ. Чѣмъ меньше здѣсь было внѣшняго движенія и всяческой экспансивности со стороны дѣйствующихъ лицъ, тѣмъ больше тонкаго интимнаго творчества требовалось отъ исполнителей, а это творчество могло быть доступно только новымъ, болѣе сложнымъ психическимъ организаціямъ. Тутъ ничего нельзя было поддѣлать по извѣстнымъ образцамъ, ничему нельзя было научиться: нужно было имѣть въ самомъ себѣ и богатство психологическихъ оттѣнковъ, и внутреннюю подвижность, игру настроеній, нервность, отличающія героиню современной драмы, — женщину, до которой, сознательно или безсознательно, доносятся отголоски міровой жизни, въ душу которой, какъ-бы она ни была молода и наивна, проникъ цѣлый рой новыхъ, смутныхъ представленій и ощущеній, чувства которой измѣнили тембръ, потому что къ основнымъ тонамъ ихъ прибавились неслышные раньше обертоны.

Все это было въ В. Ѳ. Коммиссаржевской, какъ ни въ какой другой русской артисткѣ нашего времени, и ея внѣшнія данныя — богатый, музыкально-развитой голосъ, глаза, эти большіе каріе глаза, до того измѣнчивые, что разные люди по разному уловили и запомнили самую ихъ окраску, и ея нервное, непостоянное лицо, и ея легкая фигура — все это позволяло ей давать несравненныя воплощенія живой, современной души. Это была игра доподлинныхъ сценическихъ переживаній, — та захватывающая, заражающая въ своей простотѣ художественная игра, послѣ которой жалкимъ и фальшивымъ кажется всякое иное, хотя бы и самое тонкое, актерское искусство. Ея художественный методъ, манера подходить къ роли изнутри и возсоздавать ее на сценѣ въ непосредственномъ переживаніи — это было то самое, чего уже и тогда, вдали отъ широкой извѣстности, добивался въ своей любительской труппѣ Станиславскій. Въ этомъ было зерно истиннаго обновленія театра. Необычайный успѣхъ у наиболѣе интеллигентной части публики и въ широкихъ кругахъ молодежи былъ наградою В. Ѳ. Коммиссаржевской за ея безконечно-серьезное, трепетное и благоговѣйное отношеніе къ своему дѣлу.

Но и въ періодъ своего торжества на Александринской сценѣ она не могла не чувствовать себя въ театрѣ одинокою, во многомъ—лишенною почвы. Тотъ новый репертуаръ, которому она какъ-бы открывала путь на казенную сцену, не могъ держаться на ея единичномъ дарованіи. Въ гораздо большей степени, чѣмъ прежнія пьесы, онъ требовалъ исключительнаго ансамбля,—цѣлой труппы актеровъ новаго типа и новой, гораздо болѣе глубокой и тонкой режиссуры. Провалъ «Чайки» показалъ это съ полною очевидностью.

Зудерманъ могъ еще держаться на старыхъ силахъ, съ участіемъ одной только истинно современной артистки. Новыхъ вещей Чехова, послѣ «Чайки», очень долгое время не рѣшались больше ставить. Не ставили и Гауптмана, дарованіе котораго было уже въ расцвѣтѣ и у котораго были такія подходящія для Коммисаржевской вещи, какъ «Одинокіе». Не хотѣли, да и не могли даже подступиться къ Ибсену. Чудесное дарованіе молодой артистки оказалось замкнутымъ въ очень узкомъ кругу дѣйствительно подходящихъ для нея и достойныхъ ея ролей, — и это мѣшало ей развертываться и художественно развиваться. Зачастую ей приходилось играть вещи, лишенныя какого-либо художественнаго интереса и безнадежно-невыигрышныя для нея, или же участвовать въ «костюмныхъ», классическихъ трагедіяхъ, которыя почти всегда лишь подчеркивали границы ея дарованія. У нея не было той могучей фантазіи, которая переноситъ нѣкоторыхъ геніальныхъ артистовъ въ любую страну и эпоху, позволяетъ имъ схватывать стиль совершенно чуждаго имъ существованія. Ея талантъ — субъективный, по преимуществу лирическій, изощренный въ полутонахъ — могъ быть равенъ себѣ только въ подходящей для него литературно-драматической атмосферѣ.

Никакіе успѣхи не заглушаютъ въ ней чувства неудовлетворенности— не только той высшей неудовлетворенности, которую она всегда носила въ себѣ, какъ залогъ живого духа, но и обычной неудовлетворенности художника, стѣсненнаго обстоятельствами въ своемъ творчествѣ, въ своемъ внутреннемъ ростѣ. И эти стѣсненія — какой-бы специфическій, закулисный характеръ они порою ни принимали — въ основѣ своей были неизбѣжными и роковыми. Она работала въ чуждой ей средѣ, неспособной къ перерожденію, — а до ея чуткаго слуха доносился волнующій шумъ живой жизни, голоса молодой литературы. Она жадно искала встрѣчъ съ новыми людьми,— она чувствовала, что цѣлый міръ идей, образовъ, художественныхъ стремленій остается за гранью ея артистической работы, и все яснѣе ей становилось, что своими одинокими силами ничего нельзя добиться въ труппѣ стараго театра, что настала пора борьбы за новый театръ. Ея уходъ съ казенной сцены являлся результатомъ созрѣвшей и до конца осознанной рѣшимости. Это моментъ, который долженъ былъ наступить съ органическою неизбѣжностью и который впишется въ исторію русскаго театра.

Однако разрывъ съ старымъ театромъ не вынуждалъ непремѣнно В. Ѳ. Коммиссаржевскую рѣшиться на основаніе собственнаго театра. Въ то время въ Москвѣ уже существовалъ Художественный театръ, — и Станислав-

скій, съ юности знавшій Вѣру Ѳедоровну и даже руководившій ея первымъ выступленіемъ на любительской сценѣ «Общества литературы и искусства», звалъ ее въ свой театръ. Вспоминая объ этомъ въ разговорѣ со мною, въ прошломъ году, онъ сообщилъ мнѣ между прочимъ, что совѣтовалъ ей при этихъ переговорахъ — обратить вниманіе на такъ называемыя «характерныя» роли, развивать свое дарованіе и въ направленіи объективнаго художественнаго творчества, чтобы, такимъ образомъ, расширить свой репертуаръ и не сойти на однѣ только роли обаятельныхъ женщинъ, «душекъ». Быть можетъ отчасти эта постановка вопроса смутила Вѣру Ѳедоровну и она убоялась «режиссерскаго деспотизма» Станиславскаго, о которомъ ходило столько слуховъ, въ то время какъ ее тянуло, послѣ стѣсненій Александринской сцены, на безудержную волю. Но несомнѣнно также, что, сознавая смѣлость и рискованность своего замысла, она не учитывала всѣхъ его разнородныхъ трудностей, съ юношеской пылкостью отдавалась мечтамъ, вѣрила въ то, что среди «новыхъ людей» въ С.-Петербургѣ найдется достаточно силъ, способныхъ поддержать ее. И почему тогда не возникнуть еще одному настоящему молодому театру, быть можетъ еще болѣе передовому, — думала она, — особенно чуткому къ вліяніямъ времени, ко всему, что только зачинается въ литературѣ и искусствѣ, ко всему, что еще бродитъ въ жизни и что окончательно оформитъ лишь завтрашній день!

Это былъ поворотный пунктъ въ жизни В. Ѳ. Коммиссаржевской. Она рѣшилась.

IV.

Два года, проведенные ею на гастроляхъ въ провинціи, разнесли по всей Россіи ея славу и позволили ей собрать средства, съ которыми можно было уже приступить къ созданію своего театра. Нужно еще отмѣтить, что въ то время, не стѣсняемая никакой дирекціей, она имѣла возможность до нѣкоторой степени увеличить свой репертуаръ, выступивъ въ «Норѣ», оставшейся навсегда одною изъ ея лучшихъ ролей, въ «Моннѣ-Ваннѣ», которую она, однако, потомъ уже не играла, и въ зудермановской «Родинѣ», въ роли Магды, которая особенно выражала ея тогдашнее буйно-протестантское настроеніе.

Это настроеніе росло въ ней, сливаясь съ новыми, еще смутными, но все наростающими общественными настроеніями. Это былъ какъ разъ тотъ

моментъ русской жизни, когда повсюду быстро и рѣшительно подводились итоги ужасамъ переживаемаго и выковывались лозунги для борьбы. В. Ѳ. Коммиссаржевская вся трепетала отъ первыхъ свѣжихъ порывовъ наступающей бури.

«Безумству храбрыхъ поемъ мы пѣсню...» страстно декламировала она, когда ей приходилось выступать на литературныхъ вечерахъ, и чѣмъ ярче развертывались событія, тѣмъ рѣшительнѣе становились ея симпатіи къ «храбрымъ». Люди, участвовавшіе въ движеніи и приходившіе съ нею въ соприкосновеніе въ то время, когда она уже работала въ своемъ театрѣ въ Пассажѣ, знаютъ, что въ цѣломъ рядѣ случаевъ эти симпатіи не ограничивались одними словами, хотя ни къ какой опредѣленной программѣ она не примыкала, да по свойствамъ своего характера и не могла примкнуть: душою и нервами, а не разумомъ участвовала она въ томъ, что творилось кругомъ нея — жуткаго и возвышеннаго. Я помню, какъ въ началѣ 1905 г., когда, послѣ 9-го января, быстро двинулось впередъ дѣло организаціи общественныхъ силъ, я нѣсколько разъ встрѣчала ее въ только что образовавшемся изъ представителей разныхъ общественныхъ профессій «Союзѣ Союзовъ». Она была тамъ единственная изъ міра артистовъ, и я какъ сейчасъ вижу передъ собою за длиннымъ зеленымъ столомъ ея небольшую фигуру въ очень простомъ черномъ платьѣ съ бѣлымъ воротничкомъ, молчаливую и блѣдную, съ лицомъ, выражающимъ чрезвычайную серьезность и почти дѣтское благоговѣніе къ совершающемуся. Позднѣе, въ моментъ наивысшаго подъема и разгара движенія, она выступила однажды съ короткой рѣчью и на одномъ митингѣ.

Таковъ былъ общественный фонъ, на которомъ впервые опредѣлялась судьба ея дѣтища, ея собственнаго «новаго» театра. Планъ его, естественно, оказался не разработаннымъ. Крупная практическая, организаціонная задача была вообще внѣ природныхъ данныхъ В. Ѳ. Коммиссаржевской, а вихрь разнородныхъ вліяній и настроеній болѣе чѣмъ когда либо мѣшалъ ей найти необходимое внутреннее равновѣсіе. Одна идея твердо стояла, однако, передъ ея сознаніемъ: театръ долженъ быть прежде всего очищенъ, такъ сказать, въ своей внутренней, духовной атмосферѣ, приподнятъ въ своемъ идейномъ уровнѣ, напоенъ интересами настоящей литературы. И вѣрная этой идеѣ, В. Ѳ. Коммиссаржевская съ самаго начала пригласила въ «совѣтъ» своего театра литературнаго и художественнаго критика А. Волынскаго, на обязанности котораго лежало углубленное идейное освѣщеніе, передъ лицомъ акте-

ровъ, намѣченныхъ къ постановкѣ пьесъ. Но за всѣмъ тѣмъ оставался неразрѣшеннымъ цѣлый рядъ наиболѣе насущныхъ для театра вопросовъ. Труппа составлена была частью изъ опытныхъ, частью изъ молодыхъ силъ — въ смыслѣ подбора и разнообразія дарованій даже очень удачно. Но найти режиссеровъ, способныхъ, въ процессѣ работы, вдохнуть въ эту труппу единую живую душу, направить артистовъ на новые пути сценическаго творчества, — какъ это дѣлалось въ московскомъ Художественномъ театрѣ, — ей не удалось. Несомнѣнно, она сама была душою своего дѣла, но ее рвали на части тысячи крупныхъ и мелкихъ практическихъ заботъ, — ей не на кого было сложить ихъ. Она подыскивала пьесы для постановки, она разучивала, одна за другою, свои новыя роли, — быть можетъ, съ еще большею, чѣмъ прежде, болѣе сознательною требовательностью къ себѣ. За все отвѣтственная, вѣчно взволнованная и встревоженная, она не могла бы много работать надъ своей труппой даже въ томъ случаѣ, если бы у нея были для этого иныя данныя, если бы она была устойчивѣе, тверже, если бы не кружили ее постоянно эти буйные вихри. Но оставаться мало-мальски равнодушной къ своей труппѣ, какъ художественному цѣлому, она не могла. Она страстно хотѣла создать нѣчто дѣйствительно-новое и живое. И по свидѣтельству лицъ, работавшихъ вмѣстѣ съ нею, она не только зорко и безпокойно слѣдила за всѣмъ на репетиціяхъ, принимая участіе въ созданіи разныхъ ролей, но и на спектакляхъ, особенно на премьерахъ, не могла уже, по прежнему, цѣликомъ отдаваться своей собственной роли, мучилась опасеніями за тѣхъ или другихъ партнеровъ своихъ, внимательно вслушивалась въ каждое ихъ слово, вглядывалась въ каждое движеніе, не какъ героиня и участница самой драмы, а, такъ сказать, глазами режиссера или заинтересованнаго критика. И многое, не удовлетворяя, разстраивало ее...

Но былъ еще одинъ страшный и непревзойденный вопросъ для молодого театра: вопросъ репертуара. Позднѣе вопросъ этотъ еще болѣе обострился и сталъ угрожающимъ для всѣхъ русскихъ и европейскихъ театровъ безъ исключенія. Но въ то время еще не завершился періодъ той нео-реалистической драмы, въ которой творчество В. Ѳ. Коммиссаржевской достигло своего высшаго расцвѣта, — и естественно было бы, чтобы ея театръ открылъ ей въ этой области тѣ возможности, которыхъ она была лишена на казенной сценѣ и въ случайной труппѣ Сабурова, во время своего провинціальнаго турнэ. Казалось бы, теперь можно поставить всѣ пьесы Чехова, нѣсколько психологическихъ вещей Гауптмана, Шницлера, осторожно подойти, считаясь съ силами

труппы и особенностями таланта самой В. Ѳ. Коммиссаржевской, кое что изъ Ибсена, — и репертуаръ получилъ бы опредѣленную основу и опредѣленную литературную окраску. Но такая постановка вопроса возможна была бы, опять-таки, при иной, болѣе объединенной, болѣе интеллигентной труппѣ. Возобновленіе «Чайки» и постановка «Дяди Вани», не смотря на все, что могла внести сюда игра Вѣры Ѳедоровны, показала, что поскольку нео-реалистическая драма является драмою настроеній, она не подъ силу этой труппѣ въ цѣломъ, что актеры ея, въ массѣ, — актеры обычнаго, стараго пошиба. Очевидно, что съ самаго начала руководители театра и не обманывались на этотъ счетъ: какъ ни странно было видѣть, что молодое, смѣло задуманное предпріятіе открывается постановкою такой старой и опошленной на театрѣ пьесою, какъ «Уріэль Акоста», — но это не было простою случайностью. Съ другой стороны, однако, меланхолическая поэзія Чехова и Гауптмана были просто не въ духѣ того времени, не въ настроеніяхъ общества и самой Вѣры Ѳедоровны. Артистамъ естественно стремиться въ художественной работѣ къ живому, непосредственному проявленію тѣхъ чувствъ, какія владѣютъ ихъ человѣческими душами, — хотя нѣтъ времени, менѣе благопріятнаго настоящему художественному творчеству, чѣмъ время соціальныхъ бурь и политическихъ переворотовъ.

И вотъ понятнымъ становится, почему театръ В. Ѳ. Коммиссаржевской послѣ нѣсколькихъ попытокъ отказался отъ Чехова, отъ лучшихъ, прежнихъ вещей Гауптмана и предпочелъ имъ мало художественныя, и даже прямо плохія пьесы воинствующаго, волновавшаго всѣхъ на иной почвѣ Горькаго. Понятно и то, почему изъ неигранныхъ ею ролей Ибсена В. Ѳ. Коммиссаржевская избрала для себя въ то время не Эллиду, не Ирену, а юную, дерзко зовущую къ побѣдѣ Гильду.

Участники этой постановки продѣлали исключительную внутреннюю работу — разобрались, подъ руководствомъ Волынскаго, во всѣхъ ходахъ и переходахъ ибсеновскаго психологизма и символизма; пьеса и исполнители, главнымъ образомъ, конечно, сама В. Ѳ. Коммиссаржевская, были встрѣчены молодежью съ восторгомъ. И однако этотъ шумный успѣхъ передъ лицомъ настоящей художественной правды былъ менѣе цѣненъ, чѣмъ многіе неуспѣхи: роль Гильды, написанная Ибсеномъ не въ психологическихъ, а въ идейно-героическихъ тонахъ, въ сущности не соотвѣтствовала доподлинному характеру таланта В. Ѳ. Коммиссаржевской. Подобно многимъ другимъ крупнымъ талантамъ нашего времени, не исключая и Дузе, она не была создана какъ

разъ для тѣхъ ролей Ибсена, гдѣ движущими пружинами драмы являются не капризные законы психологіи, а цѣлостная, одухотворенная воля, гдѣ творчество Ибсена, отворачиваясь отъ наиболѣе типичныхъ представителей современности, какъ бы заглядываетъ въ будущее, какъ бы стремится вызвать къ жизни иныхъ, болѣе цѣльныхъ, безтрепетныхъ, могучихъ людей. Къ чудесному таланту В. Ѳ. Коммиссаржевской вполнѣ приложимо то, что Чеховъ сказалъ о всѣхъ современныхъ ему художественныхъ талантахъ: «Въ насъ много фосфору, но мало желѣза». Для роли Гильды у нея не хватало желѣза.

Врядъ ли и сама она могла долго обманываться на этотъ счетъ. Въ своемъ инстинктивномъ, полусознательномъ исканіи правды, она, попавъ на ложный путь, рано или поздно говорила себѣ «не то». Она работала въ своемъ театрѣ съ необычайною, страстною энергіей, — но по ея собственному позднѣйшему признанію, съ перваго же дня, съ генеральной репетиціи «Уріэля Акоста» уже ощущала въ тайникахъ души, что это «не то», мучилась и рвалась къ чему то иному.

V.

«Драматическій театръ» на Офицерской развѣ только въ лицѣ нѣкоторыхъ, оставшихся въ труппѣ актеровъ можетъ считаться продолженіемъ театра въ Пассажѣ. Онъ создавался въ сотрудничествѣ съ совершенно иными людьми, въ иной общественной атмосферѣ, въ иныхъ, гораздо болѣе опредѣленныхъ, чисто-художественныхъ, перспективахъ. Многое исподволь рушилось въ прежнемъ театрѣ, какъ и въ душѣ самой В. Ѳ. Коммиссаржевской. Разсѣивались порожденныя горячкой иллюзіи и самообманъ. Вопросъ о томъ, въ чемъ же собственно задача современнаго театра въ отличіе отъ стараго, оставался пока безъ отвѣта. А тѣ «вѣянія времени», которыя всегда, одна изъ первыхъ, улавливала В. Ѳ. Коммиссаржевская, въ серединѣ 1906 г. были уже такъ не похожи на все, что волновало два года тому назадъ. Общественное движеніе было подавлено, затихло. Но яркими мятущимися словами кричала о себѣ молодая литература, яркими красками грезила о красотѣ живопись. Чисто эстетическіе вопросы, долгое время разрабатывавшіеся только въ небольшихъ кружкахъ, а временно и просто заслоненные отъ общественнаго вниманія, стали многимъ какъ будто доступнѣе, ближе. Чисто-художественныя явленія сдѣлались какъ бы прибѣжищемъ для людей,

отчаявшихся найти отраду въ жизненной работѣ. И растерявшаяся, разочарованная оборотомъ общественныхъ событій толпа уже начинала безсознательно прислушиваться: не съ этой ли стороны дуетъ вѣтеръ моды, — хотя ничего, собственно, тутъ не понимала и все невиданное, непривычное, по прежнему, готова была раздражительно обругать «декадентствомъ».

В. Ѳ. Коммиссаржевская жила до этого времени вдалекѣ отъ эстетическихъ интересовъ, отъ тѣхъ «формальныхъ» вопросовъ искусства, которые иногда бываютъ глубочайшимъ образомъ связаны съ самымъ существомъ, съ духомъ его. Правда, въ періодъ сближенія съ Волынскимъ она уже начала, съ извѣстной точки зрѣнія, интересоваться живописью, — но міръ красокъ, линій, формъ, какъ таковыхъ, оставался еще закрытымъ для нея. Теперь она съ ея жадностью къ впечатлѣніямъ, къ знакомствамъ, уже начинала ощущать, что гдѣ-то, поблизости, есть кружки новаго для нея типа, очаги новыхъ художественныхъ стремленій.

Знакомство съ Мейерхольдомъ, принадлежавшимъ къ этому, еще таинственному для нея міру, дѣйствительно открыло ей новые горизонты въ ея собственномъ дѣлѣ. Она была такъ измучена пестротою тенденцій, разноголосицею принциповъ въ своемъ театрѣ, въ «Пассажѣ», а тутъ ей указывали на путь къ достиженію извѣстнаго единства на сценѣ: единства внѣшняго художественнаго стиля. Идея символическаго искусства уже раньше волновала ее, импонировала ей, находила откликъ въ глубинѣ ея души, съ ея смутными мистическими теченіями. Но символика красокъ, линій, формъ въ примѣненіи къ сценѣ — это было цѣлое откровеніе для нея. «Плоская» т. е. неглубокая сцена, упрощеніе бутафоріи, скульптурная выразительность актерскихъ позъ и жестовъ, доведенная до полнаго разрыва съ реализмомъ, до условности, плавная, единообразная ритмичность движеній, по указаніямъ режиссера, «напѣвность» рѣчи — все это было, въ ея глазахъ ново, оригинально, увлекательно своей смѣлостью. И она отдалась этому плану со всей своей пылкостью, съ готовностью на всякія жертвы.

За Мейерхольдомъ — по общности литературныхъ и художественныхъ настроеній — стояла цѣлая плеяда молодыхъ поэтовъ и художниковъ. Открывая свой новый театръ, В. Ѳ. Коммиссаржевская сдѣлала попытку приблизить ихъ къ себѣ и къ своему дѣлу. Возникли ея, нашумѣвшія въ извѣстныхъ кругахъ «субботы»... Живое правдивое свидѣтельство одного изъ участниковъ этого недолго просуществовавшаго салона возсоздаетъ для меня своеобразную и трогательную картину изъ жизни Вѣры Ѳедоровны въ эту

ея эпоху. Прославленная на всю Россію артистка, какъ дѣвочка, робѣла передъ интересною для нея молодежью, говорившей въ непривычной для нея манерѣ о важныхъ вещахъ, и, подавляя робость и волненіе, старалась быть на высотѣ своей роли, — каждому сказать привѣтливое слово, какъ подобаетъ хозяйкѣ салона, и показать свою причастность къ занимающимъ ихъ вопросамъ. Но они не умѣли разглядѣть настоящаго состоянія ея вѣчно юной души. Она оставалась въ ихъ глазахъ прославленной артисткой, директрисой интересовавшаго ихъ театра, принадлежащей, однако, по своему душевному и умственному складу иному, старшему поколѣнію и иной культурѣ, — и общеніе съ нею лично не ладилось... Она почувствовала это, прекратила собранія и вся отдалась работѣ.

Ни одна полоса ея дѣятельности не требовала отъ нея столько мужества и самоотверженія и не сопровождалась такимъ цѣлостнымъ и страстнымъ воодушевленіемъ. Ей приходилось нести на себѣ отвѣтственность и за ту долю цѣнной художественной новизны, которая заключалась въ режиссерскихъ тенденціяхъ Мейерхольда, и за всѣ его огромныя ошибки. Ей приходилось не только разомъ отрѣшиться отъ всѣхъ реалистическихъ традицій русскаго искусства и на дѣлѣ отстаивать иныя формы его, совершенно чуждыя массѣ, — ей нужно было отказаться отъ всего того, что было ея личнымъ вкладомъ въ исторію русской сцены и на чемъ она уже завоевала свою славу, — отъ той манеры игры, которая опредѣлялась всѣмъ характеромъ ея таланта, всѣмъ складомъ ея души. И то, что публика могла-бы принять, какъ пикантную, занимательную новинку отъ какой нибудь другой, особенно же иностранной артистки, — въ театрѣ Коммиссаржевской она встрѣчала съ возмущеніемъ, какъ высшую дерзость и какъ измѣну. Артистка, привыкшая играть въ атмосферѣ влюбленнаго вниманія, теперь, выходя на сцену, ощущала со стороны зрительнаго зала холодъ, недовѣріе, протестъ, вражду. Газетная критика, къ которой артистическій міръ, къ сожалѣнію, всегда прислушивается съ такимъ незаслуженнымъ ею вниманіемъ, издѣвалась надъ театромъ, надъ режиссеромъ, надъ актерами. Страдала ли отъ этого В. Ѳ. Коммиссаржевская? Еще бы нѣтъ! Но она продолжала работать съ вѣрою фанатика и заражала своей вѣрою окружающихъ, готовыхъ иногда упасть духомъ и взбунтоваться.

Одна крупная побѣда была одержана на этомъ пути — постановкою «Сестры Беатрисы». Тутъ стиль театральнаго представленія, инсценировки, предустановленный Мейерхольдомъ для всякаго рода драмы, независимо отъ

ея внутренняго характера, отъ ея литературнаго стиля, оказался, наконецъ, вполнѣ на мѣстѣ. То, что должно было казаться искусственнымъ, манернымъ, надуманнымъ при постановкѣ психологической драмы, какъ «Гедда Габлеръ», что было фальшиво при исполненіи реалистической пьесы Юшкевича, здѣсь, въ метерлинковской пьесѣ-сказкѣ, пьесѣ-легендѣ, являлось естественнымъ воплощеніемъ ея особенностей, ея ирреальнаго характера. Нѣжное очарованіе самой пьесы и, главное, то необычайное вдохновеніе, съ которымъ играла ее В. Ѳ. Коммиссаржевская, увлекая, вдохновляя и другихъ исполнителей, создала этой постановкѣ настоящій крупный успѣхъ — успѣхъ въ сердцахъ зрителей. Вмѣстѣ съ тѣмъ Коммиссаржевская получила доказательство, что мужество ея было не напрасно. Та доля настоящей художественной правды, которая заключалась въ стремленіяхъ Мейерхольда, нашла свое выраженіе на практикѣ. Стало ясно, что извѣстнаго рода пьесы можно и даже нужно играть именно въ условномъ стилѣ и что при этомъ совсѣмъ особенное значеніе для зрителя пріобрѣтаетъ безмолвный языкъ линій и красокъ на сценѣ, участіе въ театрѣ художниковъ-живописцевъ.

Постановку «Балаганчика», отчасти «Зимней Сказки» тоже можно отнести къ побѣдамъ Мейерхольдовскаго театра. Но большинство постановокъ выдавали какую то фальшь въ общемъ художественномъ замыслѣ руководителей театра и безсиліе отыскать и устранить эту фальшь. На такихъ пьесахъ, какъ «Нора», гдѣ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ приходилось теперь идти противъ всѣхъ своихъ художественныхъ инстинктовъ и, ломая себя, ничего этимъ не достигать, она и сама начинала ощущать какую то неправду въ новой, владѣвшей ею правдѣ. Ея художественное творчество, столь сильное своей непосредственностью, искренностью переживаній, не мирилось съ оковами, которыя налагались на него предустановленною условностью сценическихъ пріемовъ, размѣренностью сценическихъ движеній и рѣчи. Внѣшняя пластичность съ особеннымъ трудомъ давалась ея нервной организаціи. И все труднѣе становилось ей нести ощущенія и внѣшнія послѣдствія неуспѣха. Увлеченіе остывало, внутренній голосъ опять говорилъ: «не то»...

Всего годъ съ небольшимъ проработала она въ сотрудничествѣ съ Мейерхольдомъ — и разсталась съ нимъ. Однако этотъ годъ прошелъ не безслѣдно въ исторіи русскаго театра. Смѣло продѣланные сценическіе эксперименты дали съ одной стороны положительные, съ другой стороны — опредѣленные отрицательные результаты, отдѣлили въ новыхъ художественныхъ тенденціяхъ долю новой правды отъ увлеченій и лжи.

VI.

Главное положительное пріобрѣтеніе мейерхольдовскаго періода — та истинно-художественная живописность постановокъ, которая къ этому времени не вполнѣ была достигнута даже театромъ Станиславскаго и Немировича-Данченко, — осталась господствующимъ принципомъ драматическаго театра и послѣ назначенія новыхъ режиссеровъ. Впрочемъ, это безспорное пріобрѣтеніе нельзя разсматривать, какъ наслѣдіе именно мейерхольдовскихъ теорій. Скорѣе это была побѣда духа времени, сказавшагося съ особенной яркостью именно въ данной области, взростившаго цѣлый рядъ талантливыхъ художниковъ живописи, захотѣвшихъ приложить свои яркія дарованія къ реформѣ декоративной стороны театра. Медленно, исподволь, наростало на русской почвѣ это тяготѣніе художниковъ къ декоративной живописи и къ театру. Уже въ концѣ 1890-ыхъ годовъ выступили въ этомъ направленіи Коровинъ и Врубель въ частной оперѣ Мамонтова въ Москвѣ. Затѣмъ въ С.-Петербургѣ, послѣ назначенія Директоромъ театровъ кн. С. М. Волконскаго, вся богатая силами группа «Міра Искусства», на время, близко подошла къ театру и внесла свой смѣлый художественный духъ въ постановку нѣсколькихъ оперъ и балетовъ. Наконецъ, въ началѣ 900-ыхъ годовъ, уже при Теляковскомъ, петербургская казенная сцена начинаетъ постоянно пользоваться работами Коровина и Головина, Бакстъ ставитъ, съ живописной стороны, двѣ античныя трагедіи въ Александринскомъ театрѣ и балетъ «Фею Куколъ», А. Бенуа — «Гибель боговъ» и опьяняющій своими красочными сочетаніями, ошеломившій публику «Павильонъ Армиды». Что касается живописной стилизаціи на сценѣ, т. е. художественнаго обобщенія и упрощенія, доведеннаго до нѣкоторой условности, то они дѣлались въ 1905 г. въ закрытомъ «театрѣ сценическихъ экспериментовъ» — «Студіи» Станиславскаго, откуда и были перенесены Мейерхольдомъ на сцену театра Коммиссаржевской.

Однако для драматической сцены принципъ декоративной живописности постановокъ, — привлеченіе къ сценѣ творческой работы художниковъ — былъ еще новымъ, боевымъ, — и то, что дано было въ этомъ отношеніи театромъ Коммиссаржевской, какъ при Мейерхольдѣ, такъ и послѣ его ухода, въ послѣдній годъ его существованія, — костюмы и нѣкоторыя декораціи Добужинскаго къ «Франческѣ да Римини», большинство набросковъ Калмакова къ «Чернымъ маскамъ», обворожительныя декораціи Бенуа къ «Пра-

матери» — представляло огромный художественный интересъ и должно быть поставлено въ заслугу театру.

Но замѣчательно, что какъ разъ наиболѣе блестящія, съ этой стороны, постановки не имѣли успѣха — не только у публики, публика бываетъ просто слѣпа, — а у настоящихъ цѣнителей театра и доброжелателей В. Ѳ. Коммиссаржевской. Сцена представляла собою рѣзкое по художественной красотѣ зрѣлище, но она не жила тою волнующей, захватывающей, проникающей въ тайники нашего сердца жизнью, какую развертываетъ передъ ними настоящій театръ, гдѣ творческое сотрудничество драматурга, актеровъ и режиссера создаетъ образцы новой, не взятой изъ природы, но божественно-одушевленной дѣйствительности. Всѣ усилія режиссеровъ оказывались тщетными: они не могли пробудить актеровъ къ настоящему сценическому творчеству, въ труппѣ не было силъ, способныхъ перевоплощаться въ героевъ Грилльпарцера и д'Аннунціо, и даже сама Коммиссаржевская, выступая въ Франческѣ, словно чувствовала на себѣ тѣ путы, которыя она надѣялась сбросить вмѣстѣ съ режиссерствомъ Мейерхольда. Характерно и то, что она словно уклонялась отъ выступленій въ цѣломъ рядѣ вновь поставленныхъ пьесъ: не играла ни въ «Черныхъ маскахъ», ни въ «Флорентійской трагедіи» Уайльда, ни въ «Электрѣ» Гофмансталя, ни въ пьесѣ Рашильдъ «Госпожа смерть»; не имѣла въ виду играть и въ снятой съ репертуара властью темныхъ силъ обольстительной «Саломеѣ». Вѣрный художественный инстинктъ подсказывалъ ей, что этотъ репертуаръ, — не для нея. Она лихорадочно искала пьесъ, гдѣ могло-бы раскрыться ея психологическое дарованіе — и уже не находила ихъ среди созданій современныхъ драматурговъ: періодъ психологической драмы миновалъ. Изъ всѣхъ новыхъ постановокъ только пьеса Гамсуна «У вратъ царства», несмотря на все, что можно было сказать противъ принятой театромъ трактовки обѣихъ главныхъ ролей — позволила артисткѣ, по прежнему, развернуться во всемъ блескѣ своего художественнаго темперамента. Да еще партія юноши-пастушка въ маленькой оперѣ Глюка, «Королева Мая», шедшей незадолго передъ тѣмъ въ мюнхенскомъ Театрѣ Художниковъ, показала намъ ее на прощаніе въ трогательно-очаровательномъ обликѣ и дала ей возможность обнаружить всю прелесть своего голоса и всю, чисто-лирическую, музыкальную сущность своего таланта.

Но такими экзотическими находками, какъ опера Глюка, не можетъ существовать драматическій театръ. Вопросъ репертуара обострялся, становился трагическимъ. Онъ становился такимъ для всѣхъ тѣхъ немногихъ

серьезныхъ театровъ, какіе существуютъ въ Европѣ. Становилось очевиднымъ, что современное поколѣніе не способно создать драмы. Нео-реалисты разбили рутину драматическихъ ремесленниковъ, внесли въ драму новые, живые и утонченные мотивы. Но это были мотивы лирическаго характера. Метерлинкъ пошелъ еще дальше въ направленіи лиризма и изгналъ изъ нея то, что составляетъ основу драмы — обрисовку характеровъ, столкновенія которыхъ символизируютъ діалектику жизни. Наиболѣе характерныя изъ его вещей всего лучше могли бы быть переданы одними только голосами артистовъ, совсѣмъ невидимыхъ зрителю, погруженныхъ во мракъ, или обозначающихся смутными силуэтами сквозь густую, безцвѣтную завѣсу. Театръ въ обычномъ смыслѣ, — пластическія фигуры на сценѣ, мимика и жестикуляція актеровъ, — не нуженъ для нихъ... Самъ Метерлинкъ какъ-бы убоялся той сумеречной мглы, въ которую онъ велъ театръ, и повернулъ въ сторону красочной нео-романтики, расцвѣтавшей уже и въ нѣмецкой литературѣ. За нео-романтиками народились нео-патетики, нео-классики. Гофмансталь, Фолльмеллеръ, Бееръ-Гофманъ, Штукенъ, Фуксъ, Пауль Эрнстъ, Хардтъ и мн. др. — всѣ они, какъ бы ни были различны ихъ теоретическія заданія, идутъ навстрѣчу живописнымъ тенденціямъ современнаго театра, создаютъ благодарныя задачи для декораторовъ-художниковъ и режиссеровъ. Но для актера всѣ эти вещи представляютъ лишь великое искушеніе играть «по старинѣ» — съ тѣмъ надутымъ паѳосомъ, за которымъ чувствуется отсутствіе человѣчнаго психологическаго содержанія: ничто здѣсь не толкаетъ актера къ углубленному индивидуальному творчеству, какъ толкали къ нему таланты Ибсена, Гауптмана, Чехова. И актеры, въ общемъ, совсѣмъ еще не сдвинувшіеся въ своемъ искусствѣ съ той мертвой точки, на которой застали ихъ драматурги-нео-реалисты, облачившись въ стильные наряды далекихъ временъ и выступая эффектными красочными пятнами на фонѣ художественныхъ декорацій, позируютъ и декламируютъ, а въ «сильныхъ мѣстахъ» рычатъ и вращаютъ глазами...

Такъ исполняютъ нео-романтическія и нео-классическія, а также и старыя романтическія и классическія драмы въ «передовомъ» Deutsches Theater Макса Рейнгардта. Такъ играли и всѣ посредственные актеры въ труппѣ Драматическаго театра у Коммиссаржевской, которая еще 15 лѣтъ тому назадъ принесла на сцену современную душу и первая начала то настоящее, внутреннее обновленіе театра, — обновленіе актера и пріемовъ его игры, которое въ настоящее время уже приноситъ свои плоды у Станиславскаго и его приверженцевъ.

Театръ Коммиссаржевской, при всемъ, что было сдѣлано имъ для внѣшняго обновленія сцены, не выполнялъ этой важнѣйшей задачи. Въ труппѣ были отдѣльные талантливые актеры, были и молодыя силы, интересовавшіяся, вмѣстѣ съ любимою всѣми Вѣрой Ѳедоровной и ея ближайшими помощниками-режиссерами, современной литературой, — но всѣмъ имъ порознь и въ цѣломъ не хватало опредѣленной школы — той новой сценической школы, которая должна углубить душу, утончить нервы актера, раскрыть ему глаза на истинную сущность его искусства.

В. Ѳ. Коммиссаржевская не могла не чувствовать этого. Не только отсутствіе успѣха и тяжкія матеріальныя затрудненія мучили ее. Страданія и тревога были глубже. Каждая новая постановка изъ того экзотическаго современнаго репертуара, который совсѣмъ не даетъ актеру развиваться въ духѣ художественной правдивости и простоты и заставляетъ его лѣзть на старыя ходули, оставляла въ ея душѣ горькій осадокъ. Неудовлетвореніе росло. Она ощущала внутренній застой въ своемъ дѣлѣ, и это было невыносимо. Она рвалась впередъ, но не находила выходовъ. «Я шла вмѣстѣ съ временемъ, вмѣстѣ съ нашей литературой, — теперь происходитъ что-то: извѣстная полоса кончается, и она во многомъ обманула насъ, а новое еще не созрѣло... Я ищу, перебираю пьесы, иногда увлекаюсь, но потомъ вижу опять, что это не то... Нѣтъ репертуара, я не знаю, что дѣлать». — Такъ говорила она въ это тяжелое для нея время.

VII.

Тяжелыя матеріальныя затрудненія, созданныя въ очень значительной степени запрещеніемъ «Саломеи», заставили В. Ѳ. Коммиссаржевскую взяться за пьесы своего прежняго репертуара. Онѣ почти не требовали расходовъ на постановку и кромѣ того, конечно, должны были поднять сборы — какъ потому, что здѣсь выступала она сама, незамѣнимая артистка, почти не появляющаяся въ пьесахъ современнаго репертуара, такъ и потому, что онѣ могли привлечь еще иную, болѣе широкую публику... Она рѣшилась, скрѣпя сердце, — и результаты этой рѣшимости превзошли всѣ ожиданія.

Успѣхъ былъ огромный, единодушный. «Прежняя Вѣра Ѳедоровна» восхищала не однихъ только старовѣровъ и людей съ наивными литературными

вкусами. Тѣ, для кого Зудерманъ не представляетъ ужъ никакого художественнаго интереса, для кого «Дикарка» — вещь слабая, скроенная по извѣстнымъ театральнымъ шаблонамъ, все-таки шли въ театръ — и увлекались чарующей простотой, тонкостью, нервностью артистки, ея живою, глубокочеловѣчною игрою. Словно воскресло прошлое, отжитое и показало кичливой современности, что въ немъ было не ложно. И люди, столь далеко ушедшіе отъ него въ своихъ понятіяхъ и художественныхъ стремленіяхъ, ласково улыбались, глядя на Дикарку-Варю, съ ея чувственной миловидностью и забавной угловатостью, и осторожно, чтобы никто не замѣтилъ, старались смахнуть слезу, слушая страстныя тирады и сдержанныя рыданія Магды.

Но какъ разъ на представленіи «Родины» успѣхъ принялъ неожиданный характеръ: послѣ бурныхъ овацій, въ антрактѣ, молодежь ворвалась на сцену и какой-то студентъ, отъ группы товарищей, прочелъ адресъ, въ которомъ артистка превозносилась за то, что впервые открыла Россіи... Зудермана. Вѣра Ѳедоровна ушла со сцены блѣдная, задыхающаяся, со слезами на глазахъ. Послѣ всего пережитаго въ исканіяхъ новаго театра — э т а хвала!.. Я помню ее въ этотъ день за кулисами въ ея маленькой уборной, съ разбросанными по стульямъ платьями и запахомъ вянущихъ цвѣтовъ. Она сидѣла, сжимая руками виски, съ остановившимся взглядомъ и повторяла: «Ахъ, если бы они знали, если бы они знали»...

Успѣхъ ея въ старыхъ пьесахъ мучилъ ее: онъ какъ бы приподнималъ цѣнность самихъ этихъ пьесъ, давно уже не удовлетворявшихъ ее, казавшихся ей плоскими. Мечта о новомъ театрѣ, которой она уже принесла столько жертвъ, не осуществлялась, но и не умирала въ ней.

Нѣтъ въ настоящее время истинно-художественнаго, и въ то же время посильнаго для ея актеровъ, репертуара, съ грустью думала она, — но въ міровой литературѣ есть великія, безсмертныя вещи — и еще будутъ впереди. Главное, это не сдаваться, вѣрить, искать.

Трудно себѣ представить юность и неутомимость этой души, лишь на минуту впадающей въ отчаяніе, чтобы сейчасъ же воспрянуть. Уже остановившись на распутьи съ сознаніемъ, что въ самой литературѣ совершается какой-то глубокій кризисъ, который заводитъ въ тупикъ и театръ, всегда зависящій отъ литературы, она продолжаетъ работать съ прежней энергіей. Впереди ей рисуется длительная поѣздка по Россіи, которая должна быть, по ея мысли, «чѣмъ то вродѣ отчета, обзора пятнадцатилѣтней сценической жизни ея» и въ которую, поэтому, должны войти роли изъ разныхъ періодовъ

ея служенія театру. Быть можетъ, она ищетъ возможности и для самой себя какъ бы вновь пережить всѣ полосы своихъ исканій, чтобы подвести итогъ имъ въ душѣ и сдѣлать для себя тотъ окончательный выводъ, который поможетъ найти и практическій исходъ.

Характерно, что пустившись въ свое странствіе, которое продолжалось около года, лишь съ небольшимъ перерывомъ для лѣтняго отдыха, — несмотря на всѣ тяжести, тревоги, непріятности, которыя должны были бы въ конецъ истомить ее, она находитъ силы для постановки новыхъ пьесъ. И чрезвычайно характерно также, что въ число этихъ трехъ ея постановокъ входятъ двѣ превосходныя старыя пьесы, ставшія уже классическими: трагедія Геббеля «Юдиѳь» и «Трактирщица» Гольдони. Такимъ образомъ, начиная съ «Праматери» Грилльпарцера она пошла, въ отношеніи репертуара, по тому же пути, на который естественно повернули въ послѣдніе годы всѣ серьезные и чуткіе къ интересамъ искусства театры: по пути воскрешенія «классиковъ». Теперь не оставалось, кажется, уже ничего, что было бы въ ея силахъ и чего бы она не испробовала.

Но и этотъ опытъ какъ бы вновь возводилъ передъ нею стѣну. Наиболѣе увлекательная для нея, наиболѣе значительная по своему духовному содержанію и особенно близкая современному человѣку, трагедія «Юдиѳь», несмотря на отдѣльные сильные моменты въ ея игрѣ, не удалась ей. Вновь не хватило у нея «желѣза» для созданія цѣльнаго, идейно-героическаго характера. Для насъ не сохранилось никакихъ свидѣтельствъ того, что пережила и передумала она въ связи съ этой неудачей, но несомнѣнно, что она должна была почувствовать ее, какъ нѣчто отнюдь не случайное, — роковое. Выходъ въ трагедію, о созданіи которой безсильно, но страстно мечтаетъ въ послѣднее время вся передовая литература, оказывался закрытымъ. Еще одной иллюзіей стало меньше. И слѣдующей, уже послѣдней, ея постановкой была современная пьеса «Пиръ жизни» Пшибышевскаго, — передѣлка изъ его же романа.

Вѣра Ѳедоровна, какъ всегда, усердно работала надъ своей ролью въ этой пьесѣ, а внутри ея совершалась, втайнѣ отъ окружающихъ, иная, глубокая, духовная работа. Никогда еще не разрѣшала она въ одиночествѣ столь огромнаго вопроса. И быть можетъ, въ исторіи искусства найдется лишь очень немного примѣровъ, чтобы такая серьезная внутренняя работа совершалась въ человѣческой душѣ при такихъ условіяхъ: въ суетѣ переѣздовъ и гастрольныхъ спектаклей, подъ грохотъ поѣздовъ или восторженныхъ овацій

публики. Неслышно накоплялись опредѣленныя ощущенія въ душѣ и опредѣленныя мысли, — и по свидѣтельству окружавшихъ ее — неожиданно созрѣло рѣшеніе, вылившееся въ поразительно ясныхъ, простыхъ и твердыхъ словахъ: «...Я ухожу, потому что театръ — въ той формѣ, въ какой онъ существуетъ сейчасъ — пересталъ мнѣ казаться нужнымъ и путь, которымъ я шла въ исканіяхъ новыхъ формъ, пересталъ мнѣ казаться вѣрнымъ...»

Многіе изъ настоящихъ почитателей ея, всего лучше понимавшихъ ее въ послѣдніе періоды ея исканій, и до сихъ поръ готовы видѣть въ этомъ отреченіи ея отъ сцены — одинъ изъ тѣхъ порывовъ бурной и капризной души, къ которымъ она была въ такой степени способна. Такъ же приблизительно смотрятъ на этотъ серьезнѣйшій моментъ ея жизни и многіе изъ враговъ «новаго искусства», сокрушавшихся въ свое время о томъ, что она ушла отъ нихъ и начинавшихъ уже вѣрить, что она сдѣлается, наконецъ, «реалисткой» — въ томъ смыслѣ, въ какомъ они понимаютъ это слово — и откажется отъ своихъ «праздныхъ мечтаній». И тѣ, и другіе не понимали и не поняли сложнаго процесса, совершавшагося въ ея душѣ — и теперь своими комментаріями лишь умаляютъ цѣнность ея послѣдняго рѣшенія, его идейную значительность и знаменательность въ исторіи русскаго театра.

Безразлично въ этомъ смыслѣ, какъ чувствовала бы она себя потомъ, покинувъ сцену, и не уступила ли бы она вновь потребности въ тѣхъ пьянящихъ ощущеніяхъ, которыя даетъ сцена. Важно — и несомнѣнно—лишь то, что ея рѣшеніе соотвѣтствовало назрѣвшимъ въ ней мыслямъ и внутренней логикѣ тѣхъ событій, которыя составляютъ исторію русскаго театра за послѣдніе его годы. Она поняла, что въ настоящее время для нея нѣтъ репертуара, а въ ея театрѣ нѣтъ актеровъ, которые стояли бы на высотѣ современныхъ художественныхъ требованій; что силами однихъ режиссеровъ и художниковъ-декораторовъ воистину обновить театръ — нельзя, ибо центральной силой театра всегда будетъ актеръ, и всякая фальшь, всякая рутина въ методахъ актерскаго творчества и его сценическихъ пріемахъ будетъ мертвить театръ; что при актерахъ, не умѣющихъ отыскать и передать живую душу пьесы и еще глубже скрытый духъ ея, внѣшняя роскошь постановки является лишь прикрытіемъ внутренняго убожества театра.

Но «ясной, твердой вѣрой въ неизсякаемость и достижимость истинно прекраснаго» была при этомъ полна ея душа. Отрекаясь не только отъ сцены для себя, но и отъ всѣхъ своихъ попытокъ реформировать суще-

ствующій театръ, — она не отрекалась отъ служенія театру будущаго. Она уже горѣла мечтою о школѣ... И, опять таки, — независимо отъ того, что представляла бы собою эта школа, если бы она успѣла осуществить ее, самая мысль о необходимости такой школы — совсѣмъ новой по своимъ задачамъ, кладущей въ основу профессіональной сценической подготовки просвѣтленіе разума, углубленіе души, всестороннее художественное развитіе — должна быть признана одной изъ самыхъ свѣтлыхъ и вдохновенныхъ мыслей нашей тяготѣющей къ искусству современности.

Эта мысль, сама по себѣ, какъ бы уже намѣчаетъ новый, быть можетъ еще отдаленный отъ насъ этапъ въ исторіи русскаго театра и является достойнымъ вѣнцомъ всѣхъ художественныхъ стремленій и исканій замѣчательной русской артистки.

Любовь Гуревичъ.

